



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2000

Images as media: Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)

Edited by: Uehlinger, Christoph

Abstract: Ancient images as much as texts attest to the worldviews and symbol systems of past societies. On the occasion of its 20th anniversary, the Swiss Society for Ancient Near Eastern Studies invited an international group of distinguished scholars to explore new approaches to the pictorial heritage of ancient civilizations. In an age concerned as never before by the global impact of visual media, archaeologists and art historians were asked to address ancient images as media and primary sources for the history of human civilization. The symposium concentrated on the 1st millennium BCE, when ideas and objects originating in distant cultures entered a period of unprecedented interaction with the advent of early empires and large interregional trade networks. It highlighted ancient states and people in contact, exchanging and adapting concepts and beliefs alongside with their merchandise and skills. The fifteen papers published here cover a large area from Thebes to Persepolis, paying particular attention to the zones of contact in the Levant. They establish dialogues between the autochthonous and the imported, the monumental and the minute: palace reliefs and statuary, metalwork and ivory carving, vase painting, seals and coinage. They do not consider images primarily as art but as media designed to convey messages, political or cultural, social or religious. Images are thus taken seriously, being addressed as documents involving human intellect and knowledge, tradition and creativity, economy and practical use, consumers' taste and craftsmen's competence.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-140648>

Edited Scientific Work

Published Version

Originally published at:

Images as media: Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE). Edited by: Uehlinger, Christoph (2000). Fribourg, Switzerland / Göttingen, Germany: University Press / Vandenhoeck Ruprecht.

Uehlinger (ed.)

Images as media

ORBIS BIBLICUS ET ORIENTALIS

Published by Othmar Keel and Christoph Uehlinger
on behalf of the Biblical Institute
of the University of Fribourg Switzerland,
the Egyptological Seminar of the University of Basel,
the Institute for Ancient Near Eastern Archaeology and Languages
of the University of Berne,
and the Swiss Society for Ancient Near Eastern Studies

Editor:

Christoph Uehlinger (1958), chairman of the Swiss Society for Ancient Near Eastern Studies, Senior Lecturer in Old Testament exegesis, biblical archaeology and religious history at the University of Fribourg, Switzerland.

Images as media

Sources for the cultural history
of the Near East and the Eastern
Mediterranean
(1st millennium BCE)

edited by Christoph Uehlinger



University Press Fribourg Switzerland
Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Images as media: sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE) / Christoph Uehlinger (ed.).- Fribourg, Switzerland: Univ. Press; Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000

(Orbis biblicus et orientalis; 175)

ISBN 3-525-53990-8

ISBN 3-7278-1294-X

Publication subsidized by the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences and the Rectorate of the University of Fribourg Switzerland

Camera-ready text submitted by the editor

© 2000 by University Press Fribourg Switzerland / Universitätsverlag Freiburg Schweiz
Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen

Paulusdruckerei Freiburg Schweiz
ISBN 3-7278-1294-X (University Press)
ISBN 3-525-53990-8 (Vandenhoeck & Ruprecht)

Digitalisat erstellt durch Flurin Baumgartner,
Religionswissenschaftliches Seminar, Universität Zürich

Für Othmar Keel

Contents

Preface and acknowledgments	VII
Abbreviations	XI
<i>Christoph Uehlinger</i>	
Introduction	XV
EGYPT	
<i>Erik Hornung</i>	
Komposite Gottheiten in der ägyptischen Ikonographie	1
<i>Andrzej Niwiński</i>	
Iconography of the 21st dynasty: its main features, levels of attestation, the media and their diffusion	21
<i>László Kákosy</i>	
Bemerkungen zur Ikonographie der magischen Heilstatuen	45
THE NEAR EAST OF EMPIRES	
<i>Irene J. Winter</i>	
<i>Le Palais imaginaire</i> : scale and meaning in the iconography of Neo-Assyrian cylinder seals	51
<i>Ursula Seidl</i>	
Babylonische und assyrische Kultbilder in den Massenmedien des 1. Jahrtausends v. Chr.	89
<i>Mark B. Garrison</i>	
Achaemenid iconography as evidenced by glyptic art: subject matter, social function, audience and diffusion	115
CULTURAL INTERACTION IN THE EASTERN MEDITERRANEAN AND THE LEVANT	
<i>Pirḥiya Beck</i>	
The art of Palestine during the Iron Age II: local traditions and external influences (10th–8th centuries BCE)	165

<i>Eric Gubel</i>	
Multicultural and multimedial aspects of early Phoenician art, c. 1200-675 BCE	185
<i>Hans-Günter Buchholz</i>	
Kyprische Bildkunst zwischen 1100 und 500 v. Chr.	215
<i>Georgina Herrmann</i>	
Ivory carving of first millennium workshops, traditions and diffusion	267
<i>Eva Andrea Braun-Holzinger & Hartmut Matthäus</i>	
Schutzgenien in Mesopotamien und in den angrenzenden Gebieten: ihre Übernahme in Zypern, Kreta und Griechenland	283
<i>John Boardman</i>	
Images and media in the Greek world	323
<i>Robert Wenning</i>	
Griechische Vasenbilder in Palästina	339
<i>Astrid Nunn</i>	
Bilder der Massenmedien in Phönizien, Syrien und Jordanien vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr.	359
<i>Leo Mildenberg</i>	
Über die Münzbildnisse in Palästina und Nordwestarabien zur Perserzeit	375
<i>John Boardman</i>	
Iconography and archaeology: some problems east and west	393
<i>Christoph Uehlinger</i>	
Das Buch und die Bilder: 25 Jahre ikonographischer For- schung am Biblischen Institut der Universität Freiburg – Dank an Othmar Keel	399

Preface and acknowledgments

The present volume contains the proceedings of an international symposium on "Images as mass media and sources for the cultural and religious history of the Eastern Mediterranean and the Near East (1st millennium BCE), held at the University of Fribourg on November 25–29, 1997. Participants included the contributors, numerous other scholars from Switzerland and abroad, and students as well as interested laypersons affiliated to the Swiss Society of Ancient Near Eastern Studies. Altogether far more than two hundred individuals attended to one or another part of the symposium. It is hoped that the present volume will constitute a worthy memory of what was then felt to be a substantial event which allowed for most stimulating interdisciplinary exchange in an atmosphere of cordial friendship.

Formal reasons which gave us the opportunity to convene such a distinguished group of scholars were twofold:

– First, the symposium was to honour *Othmar Keel*, professor of Old Testament exegesis and religious history of the biblical world at Fribourg University, on the occasion of his 60th birthday on December 6, 1997. Keel is well-known in all fields of Ancient Near Eastern studies and Egyptology as a leading authority on iconography and the Bible, and as the founder of what some people have come to term the 'Fribourg school' of exegesis and religious history of Palestine/Israel, whose work focuses on the relevance of iconography as a major source for cultural and religious history as well as on the interplay of images and texts in historical and systematical perspectives. As a tribute to Keel, the symposium naturally had to address issues of iconography, with a particular focus on the transfer of images from monumental to minute, and from one cultural area to others, images thus being perceived in their quality as media. It should allow to look back on 25 years of iconographical research undertaken at the Biblical Institute (now Department of Biblical Studies) of Fribourg University and to situate the work accomplished here under the leadership of Keel within the larger horizons of the archaeology and cultural history of the ancient Near Eastern and Eastern Mediterranean world.

– Second, the symposium was to celebrate the *20th anniversary of the Swiss Society of Ancient Near Eastern Studies*, which had been founded in 1977 by

Othmar Keel, who acted as its first chairman until 1985, together with his colleagues Françoise Brüscheiler (Geneva), Erik Hornung (Basle), Albert de Pury (then Neuchâtel, now Geneva; chairman 1985–1993), Philippe Reymond (Lausanne), Hans Heinrich Schmid (Zurich, who in the mid-70's had been the first to conceive the project of such an inter-disciplinary society), Rolf Stucky (Basle) and Peter Frei (Zurich, who wrote the society's first statutes). Acting as chairman of SSANES since 1993, the undersigned submitted to the society's present committee the proposal that the two anniversaries be put together. Preliminary contacts had shown that, among other useful synergies, this would facilitate the necessary funding. Financial and political considerations notwithstanding, it goes without saying that the topic of our symposium fitted exactly the peculiar character of SSANES whose primary aim is to provide a platform for the study of contact and exchange among the ancient Egyptian, Near Eastern and eastern Mediterranean cultures. It is a great pleasure for me here to extend my cordial thanks to my then colleagues of the SSANES committee, Pascal Attinger (Bern), Barbara L. Begelsbacher (Basle), Walter Burkert (Zurich), Albert de Pury (Geneva), Thomas Römer (Lausanne) and Martin Rose (Neuchâtel), who spontaneously accepted the idea of combining the two birthdays into a single event. Of course, I should include in these thanks Othmar Keel himself who also preferred the idea of a topical symposium to that of a broad-ranging *Festschrift*.¹ As a matter of fact, it would never have been possible to celebrate either of the two in the way we did were it not for this particular combination and the special touch with which one anniversary actually enriched the other.

This is the place to recognize once more that none of our projects for scholarly meetings such as the one documented in this volume could ever materialize without the support of the Swiss Academy of Human and Social Sciences. We should particularly acknowledge the advice and help of its Secretary General, Prof. Beat Sitter, and of its acting president, Prof. Roland Ris. Moreover, I acknowledge with gratitude the generous sympathy of my colleagues, chairmen of other learned societies that form the Academy's section II, who agreed in 1996 that the costs of the symposium be covered in the framework of this section's general budget, and allowed in 1998 that the publication of the proceedings should benefit of another major financial contribution by the Academy. The Rectorate of Fribourg University and the latter's Faculty of Theology are also to be thanked for their having generously supported our symposium.

¹ Since some contributors have come to designate the present volume as a *Festschrift* for Othmar Keel, and all would certainly wish that he received the book as such, an explanation may nevertheless be in order. A *Festschrift* offers the opportunity to close colleagues and friends to pay their tribute to an individual scholar's academic work. Had this book been conceived as such, we would have felt obliged to cover many other areas, especially in the field of archaeology, religious history and biblical exegesis. The prime aim of the present volume lies elsewhere, but none of Keel's numerous friends all over the world should therefore feel excluded if he or she has not been invited to contribute. It was the symposium's general topic that guided our choice of invited participants – some of them less acquainted with Keel's work –, on the sole basis of their expertise.

For various reasons, the program of the 1997 symposium does not match exactly the contents of the present volume. The most felicitous case is Irene J. Winter's, who had to cancel her participation because of a last minute 'birthday 0' event in her family but who nevertheless contributes an important paper to this book. The most regretted is John Taylor's who was prevented from attending because of a painful illness that had struck a child in his family. His paper on "The iconography of the 22nd dynasty (944–716 BCE)", read at the symposium by Anthony Leahy, was much appreciated by the audience but unfortunately not submitted for the present volume. Other enlightening lectures such as Benjamin Sass' opening on "The iconography of Ammonite and Moabite inscribed seals – from imported to local style", Leahy's own paper on "The iconography of the 26th dynasty (664–525 BCE)" or Paolo Matthiae's "Neo-Assyrian monumental iconography: audience and diffusion" could not be included in the proceedings for reasons beyond the editor's control. A provocative contribution by Bruno Jacobs on "Spätachämenidische Reliefs – eine Bildkunst ohne Botschaft" has not been submitted for publication since the author plans to develop his thesis in a projected monograph. More 'house-made' papers on recent studies by the 'school', presented at the symposium's closing session by Silvia Schroer, Stefan Münzer and Othmar Keel as a kind of *compte-rendu* for our guests, have been or will be published elsewhere.² As for the closing remarks made by Hans Heinrich Schmid, then rector of the University of Zurich, on "Die orientalischen Altertumswissenschaften in der Schweiz – forschungs- und bildungspolitische Perspektiven", they have been circulated among the members of SSANES and other people concerned.³

Editing this book was admittedly not a sinecure and required considerably more work than originally planned – just some weeks more than an elephant's pregnancy. I can only hope that the result will compensate the patience of those contributors who, having submitted timely, did not despair in not seeing their paper published after more than two years. Others who took more liberty, be it with successively extended deadlines, rules of bibliographical citation once agreed upon, references to illustrations or the like – all things which make an editor's day – may safely be assured of benevolence by the undersigned who, himself, had all too often to postpone his editorial job because of other obligations (God wish that all our administrative burden turn to the benefit of scholar-

² Cf. O. Keel & S. Schroer, Darstellungen des Sonnenlaufs und Totenbuchvignetten auf Skarabäen, ZÄS 125 (1998) 13–29; M. Bernett & O. Keel, *Mond, Stier und Kult am Stadttor. Die Stele von Betsaida (et-Tell)* (OBO 161), Freiburg Schweiz & Göttingen 1998; O. Keel & Ch. Uehlinger, *Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener Quellen* (Quaestiones disputatae 134), appendix to 4th ed. Freiburg i. Br. 1998, 527–562 (note that for technical reasons beyond our control, it has not been possible to include this appendix in the English version which appeared as *Goddesses, Gods and the Image of God in Ancient Israel*, Minneapolis & Edinburgh 1998).

³ See SSANES newsletter 42 (march 1998) 3–6, and *ibid.* 8–13 for the minutes of the symposium.

ship!). Contributors and readers should know, however, that if at last this volume comes along as handsome as it does, this is due to the efficient assistance of several collaborators of Fribourg University's Department of Biblical Studies: namely Swantje Röhl and Thomas Staubli who read the proofs, Jürg Egger who did the scanning and layout of the plates, and René Schurte who did all this and even more, arranged the figures to fit into the final layout and thus deserves a special share of our gratitude.

As there could be no birthdays without deaths, I recall with emotion that our symposium paved the way for several among us to make the acquaintance of Pirḥiya Beck, who passed away in Tel Aviv on August 28, 1998.⁴ The text of her lecture, recovered among her papers by her friends Uzza Zevulun and Nadav Na'aman, is published here in almost verbatim the form in which she had delivered it in Fribourg nine months earlier. May it revive the memory of a remarkable scholar and outstanding teacher, and contribute to our understanding of the iconography of the ancient Levant, an area which for its very place in geography and geopolitics has a particularly vivid story to tell us on images as media.

Fribourg, July 1, 2000

Christoph Uehlinger

⁴ An obituary by Irit Ziffer has appeared in *Tel Aviv* 25 (1998) 139-141.

Abbreviations

AA	Archäologischer Anzeiger
AAA	Athens Annals of Archaeology
AArH	Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae
AASOR	Annual of the American Schools of Oriental Research
AAWLM	Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz
ADPV	Abhandlungen des Deutschen Palästina-Vereins
AEO	Alan H. Gardiner, <i>Ancient Egyptian Onomastica</i> , Oxford 1947
AfO	Archiv für Orientforschung
AfO.B	Archiv für Orientforschung Beiheft
AJA	American Journal of Archaeology
AJBA	Australian Journal of Biblical Archaeology
ALASP	Abhandlungen zur Literatur Alt-Syrien-Palästinas (und Mesopotamiens)
AM	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung
AMI	Archaeologische Mitteilungen aus Iran
AntK	Antike Kunst
AnSt	Anatolian Studies
AOAT	Alter Orient und Altes Testament
AoF	Altorientalische Forschungen
AOS	American Oriental Series
APA	Acta Praehistorica et Archaeologica
ArchHom	Archaeological Homeric
ArRep	Archaeological Reports
ARM	Archives royales de Mari
ARRIM	Annual Review of the RIM (Royal Inscriptions of Mesopotamia) project
ASAE	Annales du Service des Antiquités de l'Égypte
AVO	Archäologie des Vorderen Orients
BaF	Baghdader Forschungen
BaM	Baghdader Mitteilungen
BAH	Bibliothèque Archéologique et Historique
BARr	Biblical Archaeology Review
BAR Int. Ser.	British Archaeological Reports. International Series
BASOR	Bulletin of the American Schools of Oriental Research
BBVO	Berliner Beiträge zum Vorderen Orient
BCH	Bulletin de Correspondance Hellénique

BICS	Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London
BIFAO	Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale
BiM	Bibliotheca Mesopotamica
BiOr	Bibliotheca Orientalis, Leiden
BM	The British Museum
BMC	British Museum Catalogues of Greek Coins
BMQ	British Museum Quarterly
BoJ	Bonner Jahrbücher
BoJ.B	Bonner Jahrbücher. Beihefte
BoSt	Boghazköy-Studien
BSA	Annual of the British School of Athens
BSAE	British School of Archaeology in Egypt
BSFE	Bulletin de la Société Française d'Égyptologie
BTAVO.B	Beihefte zum Tübinger Atlas des Vorderen Orients. Reihe B
BVSGW	Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften
CAH	Cambridge Ancient History
CBET	Contributions to Biblical Exegesis and Theology
CDAFI	Cahiers de la Délégation Archéologique Française en Iran
CMS	Corpus der Minoischen Siegel
CRAIBL	Comptes Rendus des Séances. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
CS	The Cyprus Survey
CSF	Collezione di Studi Fenici
CTN	Cuneiform Texts from Nimrud
CVA	Corpus Vasorum Antiquorum
DaF	Damaszener Forschungen
DaM	Damaszener Mitteilungen
DBS	Dictionnaire de la bible
DCPP	Dictionnaire de la Civilisation Phénicienne et Punique, Turnhout 1992
DE	Discussions in Egyptology
DJD	Discoveries in the Judaean Desert
EHS	Europäische Hochschulschriften
EI	Eretz Israel
EPRO	Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain
EUS	European University Studies
GM	Göttinger Miszellen
HO	Handbuch der Orientalistik
ICS	O. Masson, Les Inscriptions Chypriotes Syllabiques (1961, ² 1983)
IEJ	Israel Exploration Journal
IGCH	M. Thompson et al. (eds.), An Inventory of Greek Coin Hoards, New York 1973
INJ	Israel Numismatic Journal, Jerusalem
Inv.-Nr.	Inventar-Nummer
JANES	Journal of the Ancient Near Eastern Society
JAOS	Journal of the American Oriental Society
JARCE	Journal of American Research Center in Egypt
JdI	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
JEA	Journal of Egyptian Archaeology
JEOL	Jaarbericht van het Vooraziatisch-Egyptisch Genootschap <i>Ex Oriente Lux</i>
JHS	Journal of Hellenic Studies
JMedA	Journal of Mediterranean Archaeology

JNES	Journal of Near Eastern Studies
JPOS	Journal of the Palestine Oriental Society
JPR	Journal of Prehistoric Religion
JRA	Journal of Roman Archaeology
KAI	H. Donner & W. Röllig, Kanaanäische und aramäische Inschriften, 3 vols., Wiesbaden 3 1976
LAAA	Liverpool Annals of Archaeology and Anthropology
LÄ	Lexikon der Ägyptologie
LIMC	Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae
Lit.	Literatur
LRL	E. F. Wente, Late Ramesside Letters, Chicago 1967
MAAR	Memoirs of the American Academy in Rome
MÄS	Münchner ägyptologische Studien
MB	Madri der Beiträge
MonAnt	Monumenta Antiqua
MOS	Mitteilungen aus den Orientalischen Sammlungen Berlin
Mus.	Museum
MUSJ	Mélanges de l'Université Saint-Joseph
NEAEHL	The New Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land
NSc	Notizie degli scavi di antichità
NZ	Numismatische Zeitschrift
OBO	Orbis Biblicus et Orientalis
OBO.SA	Orbis Biblicus et Orientalis. Series Archaeologica
OEANE	Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East
OIP	Oriental Institute Publications
OJA	Oxford Journal of Archaeology
OLA	Orientalia Lovaniensia Analecta
OIF	Olympische Forschungen
OLP	Orientalia Lovaniensia Periodica
OMRO	Oudheidkundige Mededelingen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden
OpArch	Opuscula Archaeologica
OpAth	Opuscula Atheniensia
OPBF	Occasional Publications of the Babylonian Fund
PBF	Prähistorische Bronzefunde
PEFQSt	Quarterly Statement. Palestine Exploration Fund
PEQ	Palestine Exploration Quarterly
PIHANS	Publications de l'Institut historique-archéologique néerlandais de Stamboul. Uitgaven van het Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut te Istanbul
PSBA	Proceedings of the Society of Biblical Archaeology
PZ	Prähistorische Zeitschrift
QDAP	Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine
RA	Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale
RAI	Rencontre Assyriologique Internationale
RDAC	Report of the Department of Antiquities, Cyprus
RdE	Revue d'Égyptologie
RE	Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft
Rez.	Rezension
RheinMus	Rheinisches Museum für Philologie
RHR	Revue de l'Histoire des Religions
RLA	Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie
RM	Römische Mitteilungen

RNum	Revue Numismatique
RSF	Rivista di Studi Fenici
RSO	Rivista degli Studi Orientali
SAA	State Archives of Assyria
SAAB	State Archives of Assyria Bulletin
SAAS	State Archives of Assyria Studies
SAGA	Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens
SAK	Studien zur altägyptischen Kultur
SAOC	Studies in Ancient Oriental Civilisation
SASAE	Suppléments aux Annales du service des Antiquités de l'Egypte
SBA	Saarbrückener Beiträge zur Altertumskunde
SCE	E. Gjerstad et al., The Swedish Cyprus Expedition
SDOG	Sendschriftend er Deutschen Orient-Gesellschaft
SHAJ	Studies in the History and Archaeology of Jordan
SHAW	Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften
SHCANE	Studies in the History and Cultures of the Ancient Near East
SMA	Studies in Mediterranean Archaeology
SMEA	Studie Micenei ed Egeo-Anatolici
SNR	Schweizerische Numismatische Rundschau
Trans.	Transeuphratène
TTKY	Türk tarih kurumu yayinlarindan
UF	Ugarit-Forschungen
UMM	University Museum Monographs
UVB	Uruk Vor-Berichte
VAB	Vorderasiatische Bibliothek
WO	Welt des Orients
WVDOG	Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orientgesellschaft
YNER	Yale Near Eastern Researches
YOS	Yale Oriental Series
ZA	Zeitschrift für Assyriologie
ZÄS	Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde
ZDPV	Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins

Introduction

CHRISTOPH UEHLINGER

One could situate our topic within the broad horizons of 20th-century intellectual history, which has witnessed an unprecedented triumph of the visual media over the written through film and television, or present-day concern with multimedia which integrates sound and movement but remains reluctant with regard to the written word. It would be equally tempting to relate contemporary concern with visuality to the issue of globalization and the everyday experience of the impact of dominant symbol systems on local or regional ones, from simple influence to actual disruption not least on the level of images. But the peculiar interest in images as media which motivates this book has another, much more parochial origin and is related to a very particular history.

1. IMAGES AS MEDIA

Some ten years ago, Othmar Keel and the present writer were preparing for print a booklet that should introduce a general readership to the collections of ancient Near Eastern miniature art of the Biblical Institute of Fribourg University, the bulk of which is made up by scarabs and seal-amulets (Keel & Uehlinger 1990). It all of a sudden occurred to us that these tiny, easily movable objects which we had studied for years in their Egyptian, Near Eastern and particularly Levantine contexts of provenance, could not only be regarded as *media*, i.e. means of communication between producers (ideal and real, i.e. the workshops where the objects originated, but also their official or private patrons and clients), distributors (itinerant craftsmen, traders, official functionaries or others) and recipients in a chain of communication which involved economical, political and ideological factors alike (including religious belief). Sometimes they even functioned as *mass media* ("Massenkommunikationsmittel") designed to vehiculate particular messages to surprisingly large audiences.

Case studies on Middle Bronze age scarabs found in Palestine featuring the god Ptah, head of the Memphite pantheon (Keel 1989), Late Bronze and early Iron age scarabs showing an astonishing variety of images of the Egyptian king as victorious hero or privileged partner of the gods (Wiese 1990, Keel 1990:

337ff, Keel & Uehlinger 1992, 1998b: §§ 47, 63ff), peculiar bone-seals from late 10th- to 8th-century Palestine (Keel-Leu 1991: 75-78; Keel & Uehlinger 1992, 1998b: §§ 157ff; Keel 1995: 139-142) displaying provincial versions of Egyptian royal symbolism which we can now relate to Shoshenk's campaign c. 925 BCE (Keel & Uehlinger 1998a: § 255¹), Neo-Assyrian cylinder-seals made of composite material ('frit') which turn up in the earlier 7th century BCE and apparently respond to the Assyrian conquest of the West, including Egypt, under the divine patronage of Šîn of Harran (Uehlinger 1997: 318-320), or seals and sealings displaying powerful royal symbolism – equally conspicuous on contemporary, locally minted coins – which apparently reflect the practice (however moderate) of Achaemenid officials to honour particularly rewarding local subjects with seals from the Persian heartland (Uehlinger 1999): these and other examples have more and more convinced us that the world of images recovered from the soil of Palestine during more than a century of archaeological research closely follows the lines of political, economical and ideological conjunctures that shaped the history of ancient Palestine. Unavoidably these images thus also reflect the intellectual and religious history of the area in a way at least as explicit and 'readable' as epigraphic sources (which, as far as Palestine is regarded, are much less numerous than images).

To be sure, the pertinence of the term 'mass media' for characterizing the material objects on which the following studies are based had to be questioned time and again during the symposium. It is on purpose that the title of the proceedings has dropped the masses. We should be aware that what has been correctly stated on the basis of IInd millennium BCE material, i.e. the mass media nature of some groups of Old Babylonian, Common Mitanni or New Kingdom glyptic groups which display conspicuous characteristics of mass production, cannot be transposed as a general rule into Ist-millennium contexts. While the extent of 'mass' is a matter of definition, the circulation of our images within their recipient societies must always be a matter of debate. It seems obvious that certain classes such as ivories or expensive metalwork never reached the masses but were designed for elite consumption; seals were generally more widespread, particularly the uninscribed, and so were amulets (which tend, however, to vehiculate 'messages' of a different kind, less charged politically and ideologically). Still, the growing economical integration of the area during the Ist millennium BCE undoubtedly opened new markets and audiences to many products even if they had not, from the outset, been conceived for mass consumption.

One should certainly not confine the multiple functions of images to a presumed propagandistic or mass media function, nor even to a function as media, i.e. 'transmitters of messages', at all. Their potential by far exceeds the domain of politics and equally involves aesthetics and pragmatic usefulness, but not always belief, whether 'magical' or intellectual. Still, as parts of history and culture, these and other domains all evolve along the same conjunctures. Conse-

¹ See now Clancy 1999 for the contextualization of this campaign.

quently, images of all kind participate in the process of history. They may therefore be perceived as media, almost *malgré elles*, in yet another sense, namely as major sources for cultural (i.e. also intellectual and religious) history: If correctly interpreted, images communicate to the modern historian essential information on the ancient world and help him or her to understand what others conceived if not 'to see as others saw'.

The basic tasks of the archaeologist and art historian will ever be to classify the sources into coherent sub-groups according to scientifically established criteria; to establish their place in chronology; to define their place or area of origin and their respective area of diffusion as precisely as possible, i.e. to distinguish local from imported; and to correlate these insights with ancient history. But once these basic operations have been accomplished, and granted the researcher can establish a sufficiently clear profile for a given sub-group, numerous questions remain to be asked unless we confine ourselves to mere description (which is an indispensable part of understanding but cannot be its ultimate aim). The very materiality of the objects confronts the archaeologist with issues of economy (access to raw material, technology and craftsmanship). The distance between an object's provenance and the presumed place of origin of its respective group tackles political and economical history; one would always like to learn more about the institutional context in which craftsmen and traders evolved or in which clients could acquire their products. Looking at the iconography of an individual object or group, issues of style and subject matter will challenge the historian even further: What is represented, and how? To what extent do similar features appear in various crafts and visual media, be it between monumental and minute or within the great variety of the so-called minor arts, i.e. glyptics, ivory, bone and wood carving, metalwork and coroplastics? What are the dominant features of a given period, and why could this be so? What sense did it make within the symbol system of the producing culture at a given time to have such imagery conceived, and for the recipient culture to have it eventually adopted? As for the latter, did it adopt the object or the image, or both, and for what use?

2. THE FIRST MILLENNIUM BCE

The primary aim of our symposium was to provide a broad overview on what one would in the past have addressed as the 'art history' of the ancient Near East and the Eastern Mediterranean of the 1st millennium BCE, i.e. to identify the dominant features of Egyptian and Near Eastern iconography along the major historical periods of the 1st millennium. For convenience, it was decided to keep with established frameworks, i.e. to follow the scheme of Egyptian dynasties 21, 22, 25 and 26.² This scheme should help to overcome what sometimes makes the

² It is all the more regrettable that the contributions of John Taylor (Department of Egypt-

despair of neighbouring disciplines concentrating on the 1st millennium BCE, namely a focus of not a few Egyptologists on Old to New Kingdom iconography with a strong reliance on symbolic typology, and an often all too unprecise use of the general term 'Third Intermediate' or even 'Late Period' for anything post-New Kingdom and pre-Ptolemaic. As for the major centers of the East, it was decided to distinguish rather roughly between the Assyrian, Babylonian, and Achaemenid entities and to put a particular emphasis on the issue of major and minor arts, which had not received due attention in recent research and which remains to be more fully explored in the future.

From a Levantine and, more specifically, from a Palestinian point of view, Egyptian, Assyrian, Babylonian and Achaemenid iconographies are essentially related to great centers of military, political and cultural power, which influenced the symbol systems of their subjects in various ways but also remained foreign to them to a considerable, measurable extent. Being situated in the midst of a variety of 'powerful peripheries', the Levant and Palestine were always confronted with a 'multi-centered' world. During the first three centuries of the 1st millennium BCE, a great number of Levantine territorial states and urban polities developed their own visual language with peculiar regional vocabularies, while functioning as essential intermediaries and transmitters of central iconography from one 'central' area to another. An earlier Fribourg workshop had already addressed the issue of particular iconographical repertoires in Northwest Semitic inscribed glyptics (Sass & Uehlinger 1993). The 1997 symposium should take up these preliminary studies and extend them to other object classes such as ivories, metalwork, coroplastics, vase painting and numismatics. The geographical horizon of our earlier approaches should be broadened by including ancient Greece and Cyprus; and the all too conventional exclusion of numismatics as a discrete discipline of pre-Hellenistic archaeology and history should be questioned by bringing the coins into contact with glyptics and other media.

These considerations may explain for themselves why the organizers of the symposium chose to concentrate on the 1st millennium BCE. There were still other reasons, some of them more parochial: Since the Fribourg group works in the peculiar environment of a Faculty of Theology, and has an institutional involvement with biblical studies, the iconography of the 1st millennium BCE should in principle be the natural focus of its research. However, this is definitely not a very strict rule. Several major projects launched during the last two decades have tended to address their topic *ab origine*, e.g. the corpus of stamp seals (Keel 1995). The project entitled "Dokumentation und Interpretation der wichtigsten Motive der Ikonographie Palästina/Israels" (O. Keel & S. Schroer) which, although meant to produce volumes called "Altorientalische Bilder zum

ology, The British Museum) and Anthony Leahy (University of Birmingham) could not be included in our proceedings (see above, p. IX). Another contribution by Jean Leclant (Collège de France, Paris) on the iconography of the 25th dynasty was cancelled shortly before the symposium and could not be recovered later on.

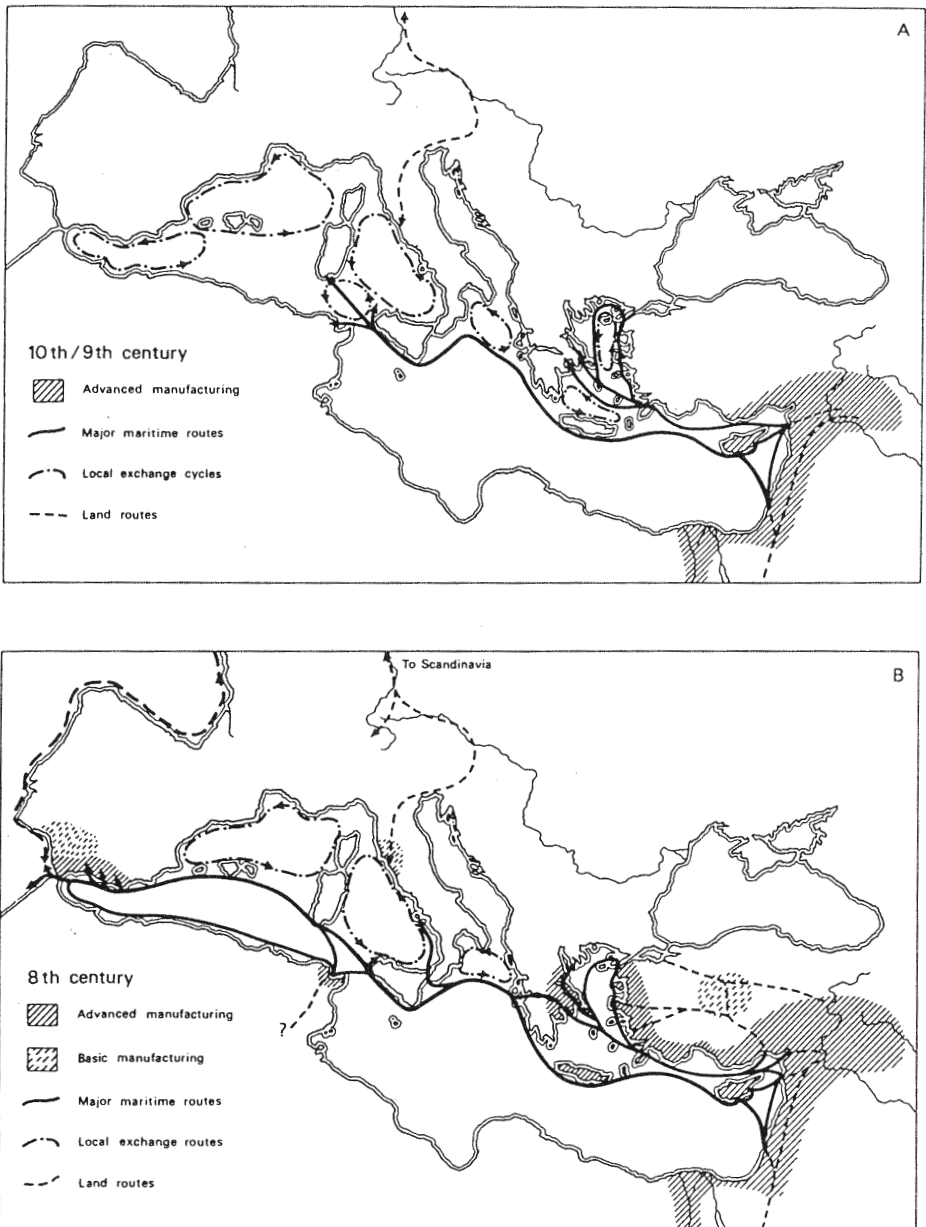


Fig. 1a-b

Alten Testament” for a series called “Grundzüge zum Alten Testament”, starts again in the Neolithic and runs down to the Persian period (but does not include the Hellenistic period which could claim the Hebrew Bible as one of its closest relatives with better reasons than the Neolithic). Although this is certainly neither programmatic nor even intended, the unwarned observer may get the im-

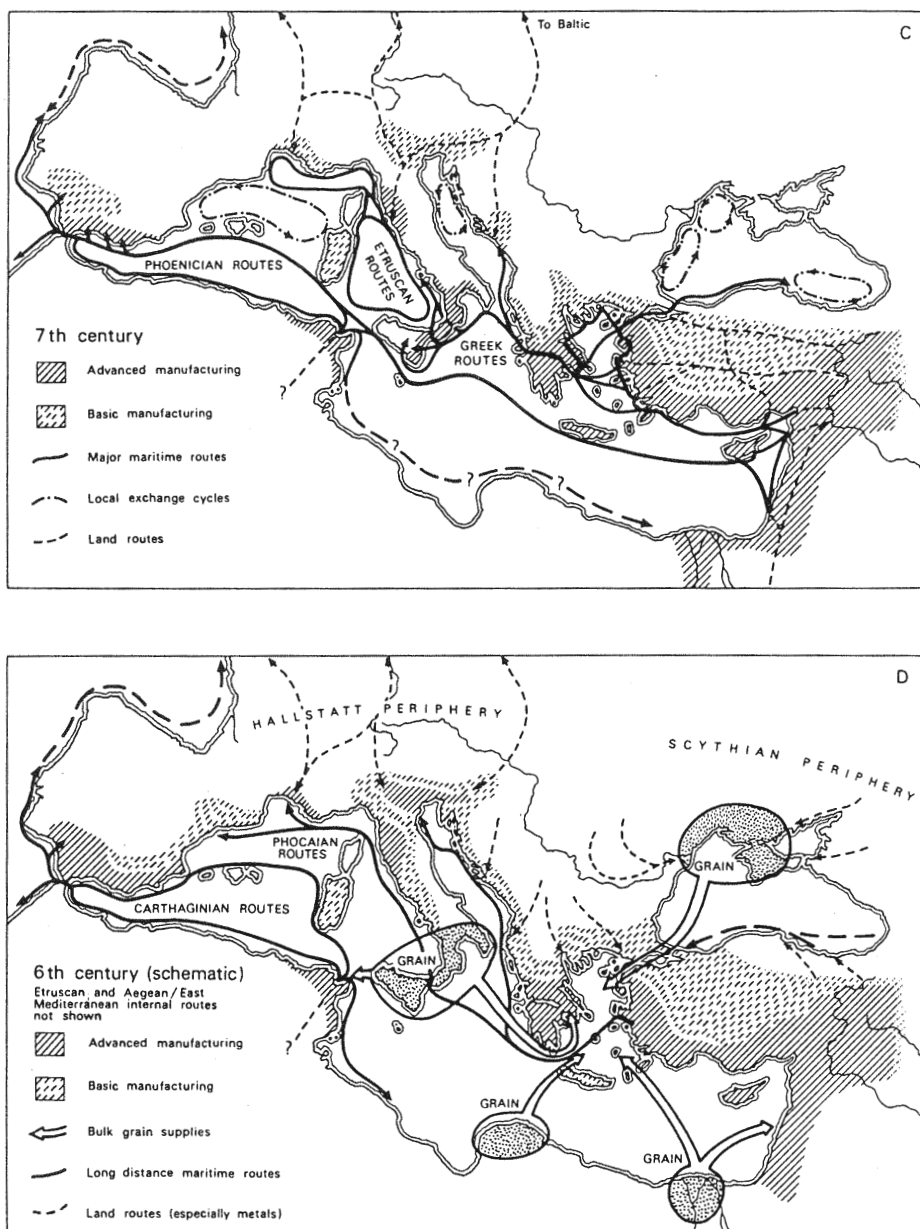


Fig. 1c-d

pression that in this scheme roots, whatever deep, are considered more important than offshoots. Moreover, the investigation of things *ab origine* usually and almost unavoidably ends up in more and more specialized knowledge for the earlier periods (with regard to glyptic studies done in Fribourg, one may note a concentration on the Middle Bronze age, sometimes considered to be diagnostic

for 'Canaanite religion' at its best), a knowledge which tends to fade out when things come down to the Iron age. This is all the more regrettable since the 1st millennium BCE offers unprecedented possibilities: not only do we have much more detailed historical background information, as far as Palestine is concerned, than for earlier periods, but this millennium also presents important challenges to historical research because of the ever-growing complexity of its inter-cultural contacts and exchanges. A look at four maps designed by Susan and Andrew Sheerratt (1993: esp. 372-373) may illustrate this latter point (*fig. 1*). They describe the expansion of Mediterranean economy in the early 1st millennium BCE and highlight the growing interaction and integration of this part of the world between the 10th and 6th centuries. Crucial for our purpose, hatched areas are those considered to have sustained advanced manufacturing. With growing interaction and exchange of goods, first east to west, then in the opposite and in other directions, not only did basic goods of daily use travel between cultures, but so did various kinds of luxury items, furniture, weaponry, statuary, scarabs, seals and amulets.

Admittedly, we are still only beginning to realize the complexity of issues which will have to be addressed if a roughly coherent and informative picture of inter-cultural exchanges in the 1st-millennium BCE Eastern Mediterranean and Near East is some day to emerge. But so much work has already been invested into that field, be it in archaeology (e.g., in recent studies by J. Boardman, G. L. Hoffman, G. Markoe, J. C. Waldbaum and others) or literary studies (e.g., by W. Burkert or M. West), and evidence is growing year for year, not least as a result of new excavations along the Levantine coast and inner Syria, from Til Barsip to Ashkelon and Gaza. Time seems ripe to attempt at some synthesis and take up new challenges with appropriate vigour.

3. A QUESTIONNAIRE

Invited speakers to the symposium were submitted a questionnaire and asked to keep it in mind when preparing their paper. As readers will note, the various authors responded in many different ways to this invitation. Still, the procedure was considered helpful by most participants since it had the advantage of exposing a number of leading questions that should orientate the discussions. The questionnaire is reproduced on the following page in order to allow readers to know the general platform from which organizers and participants launched the symposium.

4. THE PROCEEDINGS

For various reasons (see preface and n. 2), the present volume takes a slightly different order than originally planned. It opens with three contributions from

Questions addressed to speakers concerned with the iconography of a specific historical period

1. Which are the *dominant* or favourite, i.e. most frequently (quantity), most widely (diffusion) and most broadly (in several media or *Bildträgergattungen*) attested topics and/or motifs in the iconography of the period?
2. Which topics and/or motifs are the most *characteristic* of the period when compared to other periods?
3. Which are the media (*Bildträger*) in which these topics and/or motifs are represented?
4. What may be said about their potential audience (user group, etc.)?
5. What is the relationship between the iconographies of monumental art and miniature media (e.g. seals)?
6. What may be said about the potential mobility and diffusion of the relevant media and their favourite subject matter? (Do you consider the term 'mass media' to be appropriate with regard to the material under scrutiny?)
7. What may be said about external influences which contributed to the shaping of the period's particular iconography?
8. To what extent is it possible to recognize major tendencies with regard to 'religious concepts', values, and 'fashions' of the period?
9. To what extent did this iconography contribute to shaping (a) the lasting repertoire of the following periods and/or (b) the iconographical repertoire of neighbouring cultures?

Questions addressed to speakers concerned with the iconography of a specific area during the 1st millennium

1. Outline of the basic periodization for the area under discussion.
2. Outline of the iconographic source material: various media (*Bildträgergattungen*) attested.
3. Same questions as above: characteristics of the locally attested iconography according to (a) historical periods, (b) media (*Bildträgergattungen*), (c) local repertoire and imports.
4. What may be said about the respective audience and diffusion of the various media?
5. To what extent is it possible to deduce, on the basis of the relevant iconographical sources, external 'influences' (e.g. core-periphery relationship), cultural interaction and exchange between neighbouring areas or 'influence' on a neighbouring culture?

the field of Egyptology. The papers by *Erik Hornung* and *László Kákossy* complement each other, devoted as they are to the peculiar manner of Egyptian iconography to combine and cumulate features of divinity, thus creating ever new concepts of the divine. *Andrzej Niwiński's* article on 21st-dynasty iconography fits perfectly the general framework outlined above, as did two other papers which unfortunately lack in our proceedings. *John Taylor's* paper on the 22nd dynasty in Egypt highlighted the strive for continuity on the level of monumental art, which was apparently intended to cover what was *de facto* a rule of foreigners (on this important issue, see now Jansen-Winkel 2000) and to link up their dominion with past New Kingdom glory. Moreover, Taylor demonstrated the growing loss of royal prerogatives for particular iconographic motifs, taken over by private funerary art and the minor arts. It was through the latter that originally royal schemes could travel far outside Egypt and eventually end up in Phoenician furniture and the like (as confirmed by E. Gubel's paper in this volume). As for the 26th dynasty, *Anthony Leahy* provided several examples for the survival and reception of Nubian 25th dynasty schemes; 'martial' themes such as the pharaoh slaying an enemy were drastically reduced in favour of cultic scenes showing the king presenting offerings to the gods. No doubt, there is still much to be learned from these periods, especially when the iconography of scarabs, which as it happens has not been the central focus of recent studies on these periods, will also get its due attention.

Our volume then moves on to the Near East of empires, with three remarkable papers on Assyrian, Babylonian, and Achaemenid glyptics. *Irene J. Winter* studies the interplay of monumental state art and seals, particularly when worn and used by palace officials, and explores the relationship of scale and meaning. *Ursula Seidl* identifies significant differences in the representation of deities and their cult statues in Assyria and Babylonia and suggests that disregard for such basic rules of ritual etiquette, namely in the attitude given to divine images, may have contributed to the negative image of Nabonidus in Babylonian historical memory. *Mark B. Garrison* provides a fascinating overview on the sealings from the Persepolis Fortification archive with its various style groups which demonstrate to an extent never documented before the richness and variability of early Achaemenid glyptic art, allowing for the first time a more than cursory comparison with earlier Assyrian and earlier to contemporary Babylonian glyptic art. At the same time, this paper offers a glimpse into a research project which has made the definition of style and workshop (see below) one of its main targets.

These papers so to speak put up a stage on which the so-called peripheral areas, indeed the central entities in term of geography and international contact, are then called up to play their part: *Pirhiya Beck* offers a double *plaidoyer*, first for the recognition of precise regional polities, not just general areas such as the 'southern Levant', as producers of distinct artistic traditions, second for the need to further investigate the art of Israel and Judah, including their ivory and bone

carving traditions.³ The same holds for the artistic traditions presented by *Eric Gubel*, and too often mixed up under the unspecific designation 'Phœnician' or even 'Syro-Phœnician': While he distinguishes coastal from inner Syrian traditions and various degrees of adopting Egyptian symbolism, he sharpens our awareness that even more differentiation is needed should we once want to follow up the real channels through which Egyptian symbolism was vehiculated to and circulated in the Levant and measure the extent to which it would be understood – or, for that matter, re-interpreted – in the various polities and regions along the Eastern Mediterranean coast and Inner Syria. Since traders, seafarers and colonists constituted the main actors in the transmission of goods, values and ideas along their routes, harbour towns on Cyprus and Crete (see Hoffman 1997) offered particularly rich opportunities for workshops open to multiple contacts to enrich and enlarge their technologies, skills and figurative repertoires.

A broad panorama of Iron age iconography from Cyprus is then presented by *Hans-Günter Buchholz*. Traditions of Ist millennium BCE ivory and bone carving are discussed by *Georgina Herrmann*, whose article synthesizes numerous earlier studies grown out of her pioneering work on the Nimrud ivories, which will remain the necessary starting-point for further research aiming at refining the provinces of 'Syro-Phœnician' art. In an article which represents a model of interdisciplinary cooperation, *Eva-Andrea Braun-Holzinger* and *Hartmut Matthäus* present a case study which illuminates our general topic with its patient investigation of a peculiar group of motifs (winged genii) and one particularly intriguing object, the tympanon from the Idean cave. The winged apotropaic genii and the god placed in the center of the tympanon display undisputable influence of Oriental art (especially from Assyrian and North Syrian textile and metal production), but the authors nevertheless consider the object to be of local production, a conclusion that would allow them to even identify the central deity with Zeus.

John Boardman and *Robert Wenning* then address issues of Greek art both at home and abroad. While Boardman highlights the essential distinctiveness of Greek art as opposed to Oriental art as a result from the very different social context in which it developed, Wenning provides an up-to-date inventory of Greek figuratively painted pottery from Palestine. In his opinion, the vase paintings should not be considered as vectors of pre-Hellenism, since the Greek themes were only partly understood by customers in Palestine and did not much influence local thought. *Astrid Nunn* gives a helpful summary of her major thesis on Persian period iconography as attested within the borders of modern Lebanon, Syria and Jordan. Finally, *Leo Mildenberg* introduces the reader into the multi-faceted and fascinating world of images on coins that were minted in Palestine (Samaria, Yehud, and the southern coastal towns) in the 4th century

³ Hebrew inscriptions, letters and other fitting marks invite at a second look for Israelite material among the ivories from Nimrud, a task that I hope to take up in a future study.

BCE. The last word belongs again to John Boardman, who takes up some important questions of method that were raised during the symposium (images and texts, archaeology and art history, objects photographed and drawn...) and provides some of his own answers gained from life-long personal experience.

5. PROSPECTS

5.1. Minor arts in socio-historical perspective

Each in its own way, the afore-mentioned studies contribute to a socio-historical research agenda that aims at a better understanding of how traditional polities and ethnically defined communities expressed and affirmed their identity, how they interacted and how far they could go in receiving 'foreign' impetus vehiculated by traders, travelling craftsmen and immigrants. Such research is traditionally text-oriented, not least because of the particular valuation of the written word in the Western European intellectual tradition shaped by the Bible and Greco-Roman classical philosophy and literature. Our symposium reaffirms the need and potential of taking into account pictorial and artifactual heritage. It makes plain that iconography provides a historical source at least as valuable as texts and literature for studying local or regional symbol systems, their diffusion and interaction.

Since minor arts such as furniture in wood and metalwork, ivory, seals etc. functioned during centuries as a media for inter-cultural exchange between East and West, they are particularly relevant for the study of inter-cultural contact. In the context of largely illiterate societies, minor arts had a much greater impact and larger diffusion than texts could ever achieve. As mentioned above, they could be used as an instrument of propaganda but also represent more popular values and beliefs. Minor arts expressed and affirmed cultural values and traditions while being more open than monumental art to foreign stimulus due to the mobility of both craftsmen and their products along the inter-regional trade routes, not to forget the role played by forced migration, tribute and booty in the movement of figurative symbol systems.

5.2. Minor arts as meaningful media

The papers published in the present volume significantly advance our understanding of the role and function of images, especially in minor arts, as media in the cultures of the Ist-millennium Eastern Mediterranean and Near Eastern world from Egypt and Greece to Iran. Whether they highlight individual motifs, study their origin, history, transmission and adaptation by various cultures east and west, north and south, or synthesize the repertoires of a particular geographical unit or area, whether they focus on a particular period or a peculiar class of objects, they contribute effectively to the perception of ancient images as meaning-

ful media of symbolic communication. As a collection, these articles make it plain that this holds true not only as a general thesis (which formulated in abstract terms would not be very surprising); rather, that we are today in a position to characterize in a qualified manner the way in which images and iconography were handled by various cultures and societies, and that it is possible and potentially rewarding to consider and observe precise historical, social and institutional contexts in which the images and image-bearing objects actually functioned. Obviously, this is easier in cases supported by closely related epigraphic evidence, such as at Nineveh or Persepolis, but much progress has been achieved in recent research for cultures where epigraphic evidence is scanty or not lacking altogether. Needless to say, theories developed for these areas should take into account from the outset what can be known about the latter's political, social and cultural background. While archaeologists, art historians and iconographers are thus invited to give all due attention to the precise historical context in which the images were handled, historians may learn in turn not to rely unilaterally on textual information but to include visual media in their attempt at synthesis more than has hitherto been done.

Of course our studies also raise numerous questions some of which should be addressed in the future by similar conferences or workshops. During the symposium, our discussions growingly focussed on the issues of workshop definition, historical correlation with textual evidence, and the relationship of model and meaning.

5.3. *Workshop definition*

Workshop studies have a long tradition in classical archaeology, particularly in relation to Greek vase painting, where signatures and stylistic or iconographical idiosyncrasies have allowed generations of scholars to identify, localize and date hundreds and thousands of objects produced by dozens of workshops (cf. references in Wenning's paper). It is no coincidence that the workshop issue was brought up in our discussions by a classical archaeologist, John Boardman. Although the social context of Greek art was essentially different from the Near East, which makes the task of workshop definition a priori more difficult for archaeologists working on the ancient Near East – not to speak of their colleagues in Egyptology –, workshop studies have become a quite common feature of ancient Near Eastern iconographical studies as well, particularly in the field of glyptic and ivories. Boardman himself has contributed a number of basic studies on glyptic styles and groups of 'intermediate' origin between East and West (e.g., 1991, 1998). Garrison feels confident to be able, within his corpus of sealings from Persepolis, to bring workshop analysis down to the very level of hand attribution and 'signature' (cf. Garrison 1996: esp. 32-38). As he puts it, "when used within the context of provenanced material excavated under controlled conditions, hand attribution can become one of the tools of the archaeologist to assist in uncovering craft specialization, distributive networks, *the re-*

relationship between creation and deposition, chronological variation, intra-site differentiation and the like" (ibid. 37, emphasis his).

As far as I can see, style, iconography, material and manufacturing technique are the criteria most often used for workshop definition. There is however still no consensus among scholars in matters of methodology, and much uncertainties remain to be settled in matters 'Syro-Phœnician'. In the case of Northwest Semitic inscribed seals, classification into 'national' groups is usually based upon a purported 'national' script typology, but the priority given to the inscriptions and the pertinence of the latter's division according to 'national' boundaries have been questioned (Uehlinger 1998). Some authors tend to consider workshops as sub-units to be identified within the established 'national' corpora (e.g., Lemaire 1995 on Transjordanian glyptic, whose notion of 'workshop' is difficult to accept on the basis of some of his groupings); others would maintain that products of a particular workshop could quite easily cross the borders of 'national' corpora – although the extent to which this was the case must be established for each group individually –, and that one should carefully distinguish between the objects, their iconographical decorum and eventual inscriptions: Close analysis may sometimes demonstrate that the documents 'behave' differently on each of these levels (cf. Uehlinger 1993). As for ivory studies, the definition of the Nimrud corpus into various schools by Georgina Herrmann (see her paper in the present volume for references) has not gone unchallenged: it seems that her and Irene Winter's (note esp. 1976, 1981, 1989) approaches to ivory classification need further discussion (Winter 1998). In this respect, the fitting marks, letters and inscriptions (mostly Northwest Semitic) could still be of some help in refining the origin of particular ivory groups.

We are thus in need of many more detailed studies on workshops and of a methodology commonly agreed upon (cf. Laffineur & Crowley 1992). It is only once we shall be able to correctly define peculiar workshop and to know their respective repertoire at its fullest that we may study the range of contacts they entertained with each others and address the issue of particular iconographical choices in terms of meaning, tradition and creativity.

5.4. Images, texts, meaning

In a monograph programmatically entitled "Das Recht der Bilder, gesehen zu werden" (Keel 1992), Othmar Keel has argued for the pertinence of iconographical analysis even where no texts support the interpretative task. As a matter of fact, most modern archaeologists and art historians have received their training in a heavily text-history-based orientation and feel uncomfortable when asked to interpret images without texts. Consequently, either they more often than not refrain from attributing particular meanings to the images they classify and analyze and thus stop halfway in their interpretative task; or, they use textual evidence to provide meaning to images even when the texts come from quite different historical or even cultural backgrounds. As a case in point, we may cite



Fig. 2a-c

the four-winged young deity so well-known from 'Syro-Phœnician' glyptic, ivories, metalwork, and even monumental art. In his contribution to the present volume (see esp. pp. 284-289), H. Matthäus provides numerous references to objects displaying this figure, which he prefers to call a "Dämon". Attempting to identify this figure with a deity otherwise known from the 'Phœnician pantheon', scholars have often referred to a passage in the *Phœnician History* by Philo Byblius, according to whom

Taautos "invented as royal emblems for Kronos four eyes, on the front and in the rear, <two awake,> and two closed restfully; and upon the shoulders, four wings, two as if fluttering, and two as if relaxed. This is a symbol, since Kronos was watchful even when in repose, and was in repose even when awake; similarly the wings were symbolic because he flew while at rest, and was at rest while flying. (...) In addition, he also had two wings on his head, one for the mind, which is the supreme authority, and one for the faculty of perception" (PE I 10,1036-38; Attridge & Oden 1981: 56-59).

It is clear from the description of several details, such as the distinction of the open and closed eyes or the wings attached to Kronos's head, that Philo, who wrote in the 1st century CE, cannot have relied here upon primary material from Sanchuniaton but must have followed sources of much later times, most probably Hellenistic and Roman. As far as I know, the best iconographical parallels to date for a male deity with two wings flying and two at rest (but no wings on the head nor double eye pairs) are provided by Persian-period coins from Cilicia. Interestingly enough, the same motif was adopted in 4th-century BCE Samarian coinage (fig. 2a-c) which largely depended on Cilician prototypes.⁴ The Kronos-El track seems reasonable for the identification of the deity attested on the coins. But neither Philo nor the coins have anything to say about our Iron age four-winged figure, whose identification with El is simply unreceivable. R.D. Barnett's suggestion (Ba'al) has more to commend itself (cf. Keel & Uehlinger 1997: § 121), but Matthäus is certainly right when he allows for a functional interpretation, even in the absence of any assured identification by name, of the deity (or daimon) who is clearly related to vegetation and blessing.

⁴ Meshorer & Qedar 1999: nos. 84, 100, 124. The authors' tentative identification of these coin images with Yahweh (ibid., 37) seems premature; moreover, the four-winged deity should probably be distinguished from the unwinged, bird-tailed deity on ibid. no. 13.



Fig. 3

Still, there are valuable reasons not give in too quickly when addressing the identification issue: First, to be sure, the ancients had names attached to these figures, and the historical task cannot dispense itself from these; second, names also reflect the complexity of religio-historical reality, the rootedness of documents not just in 'Levantine', 'Syro-Phœnician' or 'West Semitic' cultures and religions but in much more concrete, regionally defined or polity-bound symbol systems; finally, names also disclose general orientations, and be it only by way of excluding erroneous avenues of interpretation.

In this respect, one may refer to a bronze plaque recently found at Tel Dan in an archaeological context dated to the second half of the 9th century BCE (Biran 1999). The object (*fig. 3*) is either of North Syrian origin or a local South Syrian copy of a northern prototype. It shows a worshipper facing a two-winged deity standing upon a bull. Unfortunately the head of the deity is not preserved, which could open doors for speculation about her or his identity. This is certainly *not* the goddess Ishtar, as maintained by the excavator (*ibid.* 54), since this goddess never stands on a bull in Ist-millennium Assyrian, Syrian or Urartian iconography; rather, a male deity is represented. Parallels for such a god abound in North Syrian and Urartian metalwork and point to the basic character of this deity as a weather-god related to war and statehood. In its Aramean context at Dan, this deity has every chance to be *Hadad*, whose cult in Dan was established at least since Hazael's conquest of the town around 835 BCE. In the light of further evidence for bull symbolism in the area, such as the 'Bethsaida' stela (Bernett & Keel 1998) which in my opinion cannot be but related to Hadad of Damascus who was then conceived as a moon-and-weather-god, it stands to reason that the biblical tradition about Jeroboam's bull statue at Dan (1 Kgs. 12:29f) – clearly secondary to the Bethel tradition in its context – owes its origin to the Arameans.

5.5. *A workshop on workshops: towards a co-ordinated approach to Ist-millennium iconography in socio-historical perspective*

At the end of our symposium, it was suggested that a series of workshops should take up again the basic methodological and interpretative challenges facing the study of ancient Near Eastern, Egyptian and Levantine iconography of the Ist millennium BCE. Since the issues to be discussed seem too complex to be taken up in one single event, it might be useful to launch a series of workshop allowing for the development and implementation of a coherent research agenda, in the way other scholarly projects (such as the Groningen "iconography and religion" or the "Achaemenid History" workshops) have operated in the recent past.

This series of workshops should address, among others to be defined in the future, the following topics and issues currently debated in considerable isolation and/or fragmentation:

- (1) historical framework, terminology, methodology, theoretical models
- (2) patronage, audience and public communication
- (3) identification of workshops (according to material, technique, style, motives)
- (4) location of workshops and diffusion of their products
- (5) interaction between various media
- (6) measuring contact, reception and change in minor arts
- (7) patterns of mobility among artisans, traders, etc.
- (8) tradition and creative processes in workshops producing minor art
- (9) iconography, symbol systems, and meaning
- (10) synthesis on tradition, contact and innovation: a meaningful interpretation of iconographically attested culture contact in a socio-historical perspective

Starting with problems of method and terminology and operating on the basis of relevant case studies, this series of workshops should aim at transgressing the limits of purely descriptive discourses which still largely dominate our various disciplines and engage in a collaborative inter-disciplinary effort to interpret the evidence of images and iconography in terms of social and religious history, value and belief, meaning and message, reception and rejection, contact and change.⁵

⁵ It is my pleasure to announce that as per November 2000, the *European Science Foundation* has generously agreed to support an exploratory workshop which should allow the development of a coherent research agenda for future workshops to be scheduled. Scholars interested in joining this platform are hereby invited to contact me at the following address: Dr. Christoph Uehlinger, Department of Biblical Studies, University, Miséricorde, CH-1700 Fribourg; Christoph.Uehlinger@unifr.ch.

REFERENCES

- Attridge, H. W. & Oden, R. A., 1981, *Philo of Byblos. The Phœnician History. Introduction, Critical Text, Translation, Notes* (CBQ Monograph Series 9), Washington, DC.
- Bernett, M. & Keel, O., *Mond, Stier und Kult am Stadttor. Die Stele von Betsaida (et Tell)* (OBO 161), Fribourg & Göttingen.
- Biran, A., 1999, Two Bronze Plaques and the *ḥuṣṣot* of Dan, *IEJ* 49, 43-54.
- Boardman, J., 1991, The Lyre Player Group of Seals. An Encore, *AA* (1990/1991) 1-17.
- 1998, Seals and Signs. Anatolian Stamp Seals of the Persian Period Revisited, *Iran* 36, 1-13.
- Clancy, Frank, 1999, Shishak/Shoshenq's Travels, *JSOT* 86, 3-23.
- Garrison, M.B., 1996, The Identification of Artists and Workshops in Sealed Archival Contexts. The Evidence from Persepolis, in: M.-F. Boussac & A. Invernizzi (eds.), *Archives et sceaux du monde hellénistique. Archivi e sigilli nel mondo ellenistico. Torino, Villa Gualino 13-16 Gennaio 1993* (BCH Supplément 29), Athens, 29-51.
- Hoffman, Gail, 1998, *Imports and Immigrants. Near Eastern Contacts with Iron Age Crete*, Ann Arbor, MI.
- Jansen-Winkel, K., 2000, Die Fremdherrschaften in Ägypten im 1. Jahrtausend v. Chr., *Orientalia* 69, 1-20.
- Keel, O., 1989, Der ägyptische Gott Ptah auf Siegelamuletten aus Palästina/Israel. Einige Gesetzmässigkeiten bei der Übernahme von Motiven der Grosskunst auf Miniaturbildträger, in: id. et al., *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel II* (OBO 88), Fribourg & Göttingen, 281-323.
- 1990, Früheisenzeitliche Glyptik in Palästina/Israel, in: id. et al., *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel III* (OBO 100), 331-421.
- 1993, *Das Recht der Bilder, gesehen zu werden. Drei Fallstudien zur Methode der Interpretation altorientalischer Bilder* (OBO 122), Fribourg & Göttingen.
- 1995, *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel. Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Einleitung* (OBO.SA 10), Fribourg & Göttingen.
- Keel-Leu, H., 1991, *Vorderasiatische Stempelsiegel. Die Sammlung des Biblischen Instituts der Universität Freiburg Schweiz* (OBO 110), Fribourg & Göttingen.
- Keel, O. & Uehlinger, Ch., 1990, *Altorientalische Miniaturkunst. Die ältesten visuellen Massenkommunikationsmittel. Ein Blick in die Sammlungen des Biblischen Instituts der Universität Freiburg Schweiz, Mainz am Rhein*.
- 1992, *Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener ikonographischer Quellen* (Quaestiones disputatae 134), Freiburg i. Br. etc.
- 1998a, *idem*, 4th edition with appendix.
- 1998b, *Gods, Goddesses, and Images of God in Ancient Israel*, transl. Th.T. Trapp, Minneapolis & Edinburgh.
- Laffineur, R. & Crowley, J.L. (eds.), 1992, *EIKON. Aegean Bronze Age Iconography: Shaping a Methodology* (Aegaeum 8), Liège.
- Lemaire, A., 1995, Recherches sur les ateliers sigillaires jordaniens au Fer II, *SHAJ* V, 479-488.
- Meshorer, Y. & Qedar, Sh., 1999, *Samaritan Coinage* (Numismatic Studies and Researches, IX), Jerusalem.
- Sass, B. & Uehlinger, C. (eds.), 1993, *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen.
- Sherratt, S. & A., 1993, The Growth of the Mediterranean Economy in the Early First Millennium BC, *World Archaeology* 24, 361-378.

- Uehlinger, C., 1993, Northwest Semitic Inscribed Seals, Iconography and Syro-Palestinian Religions of Iron Age II: Some Afterthoughts and Conclusions, in: Sass & Uehlinger 1993, 257-288.
- 1997, *Figurative Policy*, Propaganda und Prophetie, in: J. A. Emerton (ed.), *Congress Volume Cambridge 1995* (Supplements to Vetus Testamentum, 66), Leiden, 297-349.
- 1998, Westsemitisch beschriftete Stempelsiegel: ein Corpus und neue Fragen (review of N. Avigad & B. Sass, *Corpus of West Semitic Stamp Seals*, Jerusalem 1997), *Biblica* 79, 103-119.
- 1999, 'Powerful Persianisms' in glyptic iconography of Persian period Palestine, in: B. Becking & M. Korpel (eds.), *The Crisis of Israelite Religion. Transformation of Religious Tradition in Exilic and Post-Exilic Times* (Oudtestamentische Studiën 42), Leiden, 134-182.
- Wiese, A., 1990, *Zum Bild des Königs auf ägyptischen Siegelamuletten. Mit Publikation des einschlägigen Materials aus der Sammlung F. S. Matouk* (OBO 96), Fribourg & Göttingen.
- Winter, I. J., 1976, Phoenician and North Syrian ivory carving in historical context: questions of style and distribution, *Iraq* 38, 1-22.
- 1981, Is there a South Syrian style of ivory carving in the early first millennium BC?, *Iraq* 43, 101-130.
- 1989, North Syrian ivories and Tell Halaf reliefs: the impact of luxury goods upon 'major arts', in: A. Leonard, Jr. & B. B. Williams (eds.), *Essays in Ancient Civilization presented to Helene J. Kantor* (SAOC 47), Chicago, 321-338.
- 1998, Review of G. Herrmann, *The Small Collections from Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud V), *JNES* 57, 150-153.

Komposite Gottheiten in der ägyptischen Ikonographie

ERIK HORNING

Für die Darstellung von göttlichen Wesen stand im alten Ägypten seit jeher die Mischgestalt aus Menschenleib und Tierkopf im Vordergrund (*Fig. 1*), obwohl es daneben seit früher Zeit (Narmerpalette) auch die umgekehrte Lösung gab, die einen Tierleib oder Gegenstände mit menschlichem Kopf versah, wie es am bekanntesten dann im Bild des Sphinx verwirklicht wurde, oder im Ba-Vogel mit Menschenkopf.

Von diesen beiden für Ägypten 'normalen' Formen der Darstellung wollen wir hier absehen und uns ausschließlich mit der Kombination verschiedener tierischer oder anderer Elemente beschäftigen, also mit hybriden Formen, die ihre Blütezeit seit dem späten Neuen Reich erlebten.

Dabei weist schon das älteste bekannte Beispiel der ominösen Mischgestalt, auf dem Repit-Schrein der ehemaligen Sammlung Kofler in Luzern (*Fig. 2*), eine solche hybride Mischung auf: Auf dem Menschenleib sitzt dort ein Vogelkopf mit Widderhörnern.¹ Desgleichen kann man auf den 'Schlangenhalspanther' der Frühzeit hinweisen, und H. G. Fischer sieht in einer vorgeschichtlichen Schildkröten-Palette mit zwei Köpfen eine frühe Monstrosität.² Somit ist diese Möglichkeit von Anfang an in der ägyptischen Ikonographie angelegt, aber man macht im Alten Reich von ihr keinen Gebrauch mehr. Allenfalls könnte man das ominöse Seth-Tier heranziehen, das man nur als Fabeltier erklären kann, als Mischung ganz verschiedener Elemente – für H. te Velde ist Seth "so etwas wie ein Schweinehund".³ An einer Stelle der Pyramidentexte (§ 865b) hat der verstorbene König das Vorderteil eines Schakals und das Hinterteil eines Falken. Daneben gehört auch der Doppelsphinx Aker zum alten Bestand, und ein Doppellöwe erscheint auf archaischen Tiersiegeln, der Doppelstier auf einer frühen Palette.

¹ Abgebildet im Katalog *Geschenk des Nils. Ägyptische Kunstwerke aus Schweizer Besitz*, Basel 1978, Nr. 81.

² The Ancient Egyptian Attitude Towards the Monstrous, in: A. E. Farkas et al. (ed.), *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds* (FS E. Porada), Mainz 1987, hier 15 mit pl. I:2; vgl. auch ders., s. v. "Ungeheuer", *LÄ* VI 848-851.

³ Some Egyptian Deities and their Piggishness, in: U. Luft (Hg.), *The Intellectual Heritage of Egypt* (FS L. Kákósy), Budapest 1992, 571-578, hier 573.

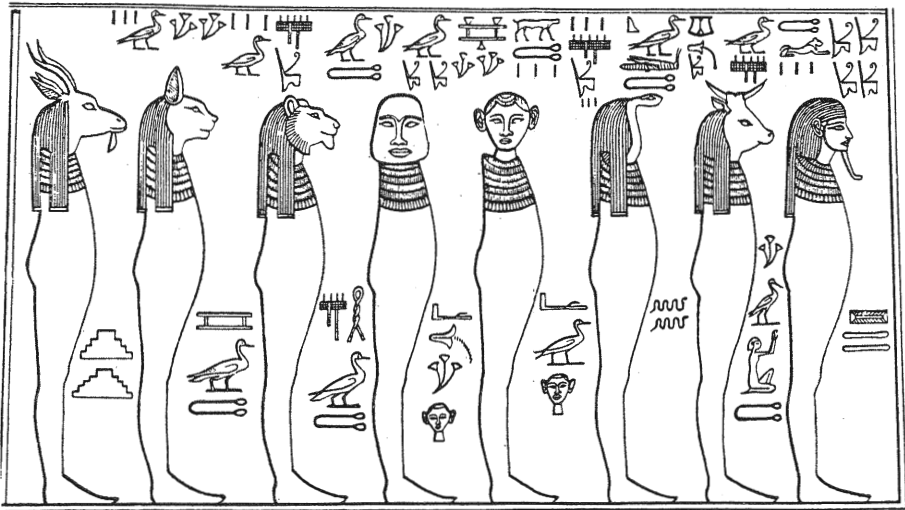


Fig. 1 Götterreihe aus dem Aenigmatischen Unterweltbuch Tutanchamuns (nach Piankoff, *Les chapelles* [Anm. 20], pl. IV).

Für weitere deutliche Beispiele müssen wir uns den Sargtexten des Mittleren Reiches zuwenden, konkret dem Zweiwegebuch, dessen erhaltene Exemplare fast alle aus El-Bersche in Mittelägypten stammen; die jüngste Bearbeitung von E. Hermsen ist als *OBO*-Band erschienen.⁴ Wir treffen dort als Torwächter ein Wesen mit Hasenkopf und Schlangenleib, weitere hybride Schlangenwesen, auch doppelköpfige Schlangen und einen Mann mit zwei Schlangenköpfen;⁵ somit erstmals mehrköpfige Wesen. Dazu tritt schon hier die Nilpferdgöttin mit einem Krokodil auf dem Rücken auf, die wir später als prominentes Sternbild am Nordhimmel wiederfinden (von Ch. Leitz jetzt mit Bootes identifiziert). Der Kopf dieses Mischwesens kann in der Spätzeit und z. T. schon im Neuen Reich in verschiedener Weise variiert werden (Frau, Löwe, Schwein, Krokodil, auf der Metternichstele Reg. XXI und XXV auch janusköpfig).

Die andere ergiebige Quelle für das Mittlere Reich sind die *Apotropaia* oder *Magic Ivories* – gebogene ‘Zaubermesser’ mit eingeritzten Figuren, die wohl vor allem zum Schutz der Wochenstube dienten (Fig. 3).⁶ Hier kam es auf die magische Wirksamkeit des Bildes an, nicht auf ästhetische Kategorien. So hatte man keine Hemmungen, neue und kühne ikonographische Lösungen zu verwirklichen, wie die Sonne auf Beinen (die nochmals im Aenigmatischen Unterweltbuch Tutanchamuns begegnet) oder den Schakalkopf auf Beinen. Daneben treffen wir Doppelstier und Doppelsphinx, einen Greif mit zusätzlichem Menschen-

⁴ E. Hermsen, *Die zwei Wege des Jenseits* (OBO 112), Freiburg Schweiz & Göttingen 1991.

⁵ A. de Buck, *The Egyptian Coffin Texts*, vol. VII, Chicago 1961, Plan 1 (B1C), der schlangenköpfige Mann Plan 14 (B5C).

⁶ Das Material bei H. Altenmüller, *Die Apotropaia und die Götter Mittelägyptens*, Diss. München 1965, dazu noch ders., Ein Zaubermesser aus Tübingen, *WO* 14 (1983) 30-45.

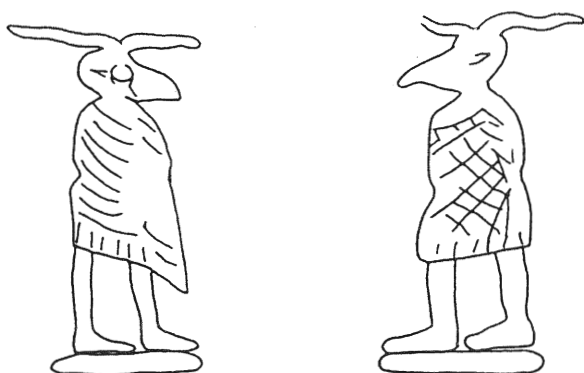


Fig. 2 Mischwesen vom Schrein der Repit (ehemalige Slg. Kofler. Zeichnung B. Lüscher nach dem Katalog *Geschenk des Nils* [Anm. 1], Nr. 81).



Fig. 3 Das 'Zaubermesser' BM 18175, Vorder- und Rückseite (nach W. M. F. Petrie, *Objects of Daily Use*, London 1927, pl. 37, F und G).

kopf zwischen den Flügeln, die Nilpferdgöttin mit Krokodil und geflügelte Schlangen, auch mit Menschenkopf. Ein letztes Mal tritt hier der archaische Schlangenhalspanther nochmals auf.

Für das Neue Reich erweist sich die 18. Dynastie noch als wenig ergiebig. An Jenseitstexten bietet es Amduat, Sonnenlitanei und Totenbuch, seit der Amarnazeit noch das Pfortenbuch. Im Totenbuch des Neuen Reiches wird man nicht fündig, abgesehen von der Schlange auf Beinen, die als Vignette zu Spruch 87 (wo der Tote sich zwecks Verjüngung in eine Schlange verwandeln möchte) nach der Amarnazeit die Schlange ohne Beine ersetzt; diese Art der Darstellung wird in der Spätzeit vor allem für den Gott Nehebkau verwendet, der dazu auch noch menschliche Arme hat. In der Sonnenlitanei ist das einzige Beispiel die eingeschobene Figur des widerköpfigen Sonnen-Ba, die zu keinem der 75 Anrufe gehört. Dieser widerköpfige Vogel gehört von jetzt an zum festen ikonographischen Repertoire, er findet sich im Aenigmatischen Unterweltbuch Tutanchamuns, an der Decke des zweiten Korridors der ramessidischen Königsgräber (besonders gut bei Siptah erhalten)⁷ und in späteren Papyri. Erst sehr viel später schafft man analoge Zwitterwesen: schlangen- und affenköpfige Ba-Vögel auf einem Sarkophagdeckel aus Saqqara⁸ oder einen stierköpfigen Vogel für den Planeten Saturn.⁹

Mehr bietet das Amduat, das vor allem in mehrköpfigen Schlangen schwelgt, die sich in der vierten Nachtstunde häufen (Fig. 4), im Sandreich von Rasetjau (Nr. 285, 287, 325, 394); dort treffen wir auch geflügelte Schlangen (Nr. 285) und solche mit menschlichem Kopf und menschlichen Beinen (Nr. 279), in der fünften Stunde eine Schlange mit zusätzlichem Affenkopf (Nr. 391). Eine Schlange mit Falkenkopf (Nr. 732) in der 10. Stunde verkörpert den Ba des Chontamenti, wobei der Falkenkopf entweder auf Sokar oder auf den Sonnengott weisen könnte; neben ihr trägt eine doppelköpfige Schlange auf vier Beinen einen Falken und wird als Ba des Sokar bezeichnet. Wichtig als Vorläufer des *Uroboros* ist die mehrköpfige Schlange "Vielgesicht" (Nr. 458), die in der sechsten Stunde den Sonnenleichnam schützend (und wohl auch regenerierend) umringelt. Sie hat in den meisten Versionen fünf Köpfe, bei Ramses IX. vier und bei Amenophis II. nur drei.¹⁰ Noch übertroffen wird sie von einer siebenköpfigen Schlange im Tempel von Hibis (pl. 3/II).¹¹

⁷ Eine farbige Abbildung bei E. Hornung, *Tal der Könige. Die Ruhestätte der Pharaonen*, Zürich – München 1982, 115 Abb. 85.

⁸ G. Maspero & H. Gauthier, *Sarcophages des époques persane et ptolémaïque*, T. II, Le Caire 1939, pl. XIV:2. Register (CG 29310). Der Sarkophag bietet auch einen widerköpfigen Ba bzw. Skarabäus, einen geflügelten Widder und andere Kostbarkeiten.

⁹ H. Brugsch, *Thesaurus inscriptionum aegyptiacarum*, Nachdruck Graz 1968, 68.

¹⁰ E. Hornung, *Das Amduat*, Bd. II, Wiesbaden 1963, 119, dazu noch Ramses IX. (Sargkammer).

¹¹ Wir zitieren auch weiter nach pl. und Register in: N. de G. Davies, *The Temple of Hibis in El Khargeh Oasis. Part III: The Decoration*, New York 1953; vgl. auch E. Cruz-Urbe, *The Hibis Temple Project*, vol. I, San Antonio 1988.

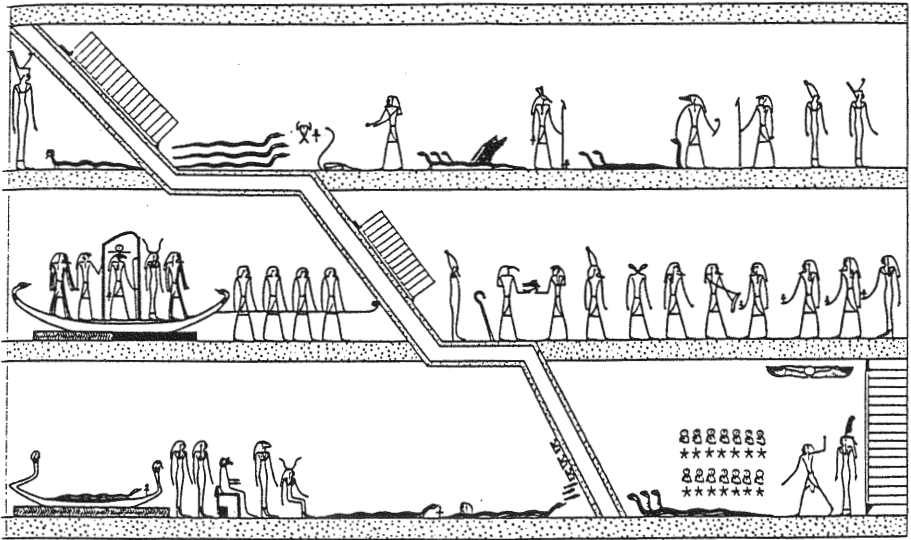


Fig. 4 Die vierte Nachtstunde des Amduat (Schema; nach A. Piankoff & N. Rambova, *The Tomb of Ramesses VI*, New York 1954, fig. 77).

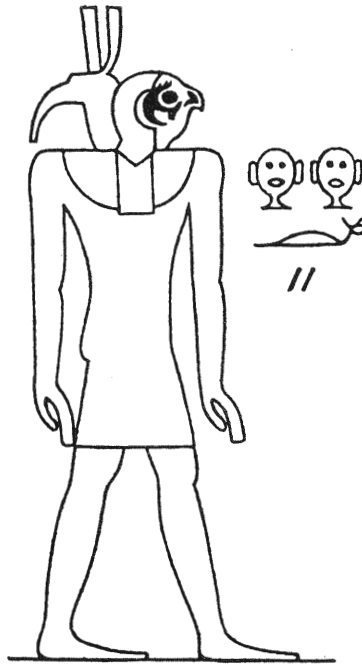


Fig. 5 Der Gott "Seine beiden Gesichter", mit den Köpfen von Horus und Seth (nach H. te Velde, *Seth, God of Confusion*, Leiden 1967, 69 fig. 10)

In der zweiten Stunde (Nr. 138) erscheint das doppelköpfige Wesen mit Horus- und Sethkopf (Fig. 5), das nochmals im Pfortenbuch (61. und 78. Szene) auftritt, dabei in der 11. Stunde entsprechend mit vier preisenden Armen versehen ist. Doppelten Menschenkopf hat im Amduat Nr. 180, der *hrwj.fj* "Seine beiden Gesichter", dessen weibliches Pendant *hr.sj* (Nr. 117) allerdings monocephal bleibt.¹² Weitere doppelköpfige Wesen (zwei Menschen- und zwei Schlangenköpfe) erscheinen im oberen Register der 11. Stunde (Nr. 754, 759, 762). Das janusköpfige Wesen treffen wir in Zukunft immer wieder an, etwa auf der Aenigmatischen Wand im Grabe Ramses' IX. oder auf Särgen und Papyri der 21. Dynastie¹³ und auf den Kopftafeln. Ein Wesen mit zwei Vogelköpfen im unteren Register der 12. Stunde (Nr. 892) hat eine Parallele im Gott Hapi in Abydos, der eigentlich zur monumentalen Kryptographie gehört.¹⁴

Im jüngeren Pfortenbuch begegnet wiederum Mehrköpfigkeit, so in der 66. Szene ein Gott mit zwei Schlangenköpfen und in der 69. Szene Götter mit vier Schlangenköpfen, die den Apophis bestrafen, in der 76. ein Uräus mit zwei zusätzlichen Menschenköpfen, in der 62. eine sechsköpfige Schlange mit Beinen und in der 63. eine Schlange mit acht Menschenköpfen, die in einer weiteren doppelköpfigen Schlange enthalten ist. Auch eine geflügelte Schlange tritt wieder auf (74. Szene), und dazu sprießen verschiedene Zusätze aus den Figuren: ein zusätzlicher Menschenkopf aus dem Greifen der 61. Szene, eine Schlange aus einem Krokodil (67. Szene), Menschenköpfe aus der Apophis-Schlange (35. Szene). Auffällig ist, daß im Höhlenbuch, das bereits der Ramessidenzeit angehört, außer dem Doppelsphinx Aker keine hybriden Bildungen begegnen. Im Buch von der Erde treffen wir wiederum dreimal den Doppelsphinx (A 2, A 12, D 4), dazu widderköpfige Skarabäen und den widderköpfigen Ba des Sonnengottes (D 3).

Im Neuen Reich paßt man auch die Gestalt des Sphinx dem jeweiligen Kultbezug an. Am bekanntesten sind die Widdersphingen des Amun in Karnak, die wohl auf Amenophis III. zurückgehen¹⁵ und von Ramses II. usurpiert wurden. In der Ramessidenzeit erscheinen sie auch in der Dekoration von Skarabäen und begegnen in der Äthiopienzeit als Skaraboid.¹⁶ Aus der Zeit von Amenophis

¹² Belegt auch im Buch der Nacht: G. Roulin, *Le Livre de la nuit* (OBO 147), Fribourg & Göttingen 1996, I 119. Mit doppeltem Frauenkopf erscheint die Göttin Nehemetawai in Hibis (pl. 4:V).

¹³ Ein Torwächter mit doppeltem Bes-Kopf bei A. Piankoff & N. Rambova, *Mythological Papyri*, New York 1957, no. 3.

¹⁴ A. El-Sawi, The Nile-God. An Unusual Representation in the Temple of Sety I at Abydos, *Egitto e Vicino Oriente* 6 (1983) 7-13, und zur Erklärung A. A. Youssef, An Unusual Representation of the Nile God in Abydos, *ASAE* 70 (1985) 415-417. Doppelter Vogelkopf auch im Tempel von Hibis (Anm. 11), pl. 24.

¹⁵ A. Cabrol, Les criosphinx de Karnak: un nouveau dromos d'Amenhotep III, *Cahiers de Karnak* 10 (1995) 1-28.

¹⁶ E. Hornung & E. Staehelin, *Skarabäen und andere Siegelamulette aus Basler Sammlungen*, Mainz 1976, 92.

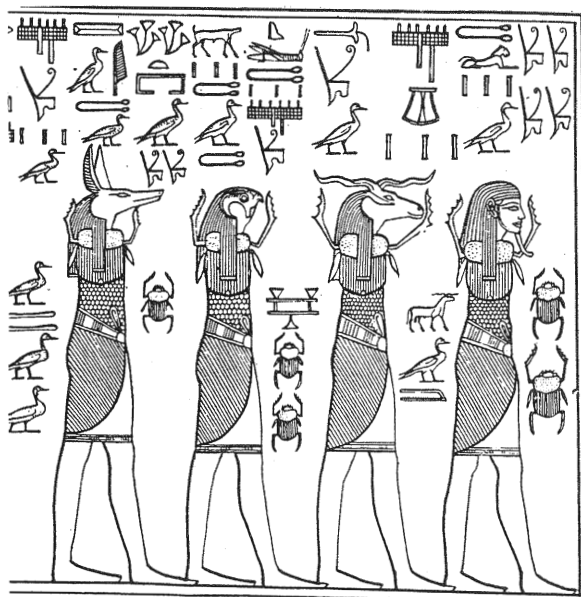


Fig. 6 Hybride Götter aus dem Aenigmatischen Unterweltsbuch Tutanchamuns (nach Piankoff, *Les chapelles* [Anm. 20], pl. IV).

III. stammt ein Krokodilsphinx (mit zerstörtem Kopf) in seinem Totentempel.¹⁷ Es gibt dazu auch falkenköpfige Sphingen¹⁸ und unter Ramses II. das Seth-Tier als Sphinx.¹⁹

Von Echnaton sind naturgemäß keine neuen Kompositwesen zu erwarten. Dagegen ist die Grabausstattung Tutanchamuns ikonographisch höchst ergiebig, u. a. mit dem ersten Beleg des 'echten' *Uroboros*. Die Darstellung²⁰ gehört zu einem Aenigmatischen Unterweltsbuch, das J. C. Darnell jetzt neu bearbeitet hat.²¹ Hier findet sich eine Gruppe von vier Göttern, die aus drei Elementen

¹⁷ L. Habachi & G. Haeny, Zur Ausstattung des Tempels: Statuen, Relieffeste, Inschriften, *Beiträge zur ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde* 11 (1981) 41-122, hier 59-61 (der Krokodilschwanz ist deutlich erhalten).

¹⁸ Hornung & Staehelin, *Skarabäen* (Anm. 16), Nr. 644 (mit Pflanzen, die aus seinem Leib sprießen). Einen falkenköpfigen Sphinx aus Bronze, der aus Napata stammt, erwähnt F. L. Griffith, *Oxford Excavations in Nubia, LAAA* 9 (1922) 67-124, hier 86. Zum geflügelten Sphinx in Ägypten vgl. A. Dessenne, *Le Sphinx. Étude iconographique*, Paris 1957, I 103-113.

¹⁹ J. Vandier, Nouvelles acquisitions, *Revue du Louvre* 19 (1969) 43-54, hier 46 mit fig. 10. Ramses II. verehrt auf dieser Stele im Louvre die Astarte. Auf den Särgen der 21. Dyn. begegnet ein Doppelsphinx mit Schakal- und Geierkopf.

²⁰ A. Piankoff, Une représentation rare sur l'une des chapelles de Toutânkhamon, *JEA* 35 (1949) 113-116, hier 113 fig. 1; ders., *Les chapelles de Tout-Ankh-Amon*, Le Caire 1951, pl. IV.

²¹ J. C. Darnell, *The Enigmatic Netherworld Books of the Solar-Osirian Unity*, Diss. Chicago 1995.

zusammengesetzt sind: einem menschlichen Torso, auf dem ein Skarabäus sitzt, der wiederum von einem wechselnden Kopf (Mensch, Widder, Falke und Canide) bekrönt ist (Fig. 6). Von allen wird ausgesagt, daß sie sich in der "Vernichtungsstätte" und in der Urfinsternis befinden; ihre Namen und die Skarabäus-Gestalt weisen sie als Gestalten des Sonnengottes aus. Ähnliche Figuren begegnen in der Spätzeit als Amulett und im Tempel von Hibis.

Mit dem Tutanchamun-Schatz treten erstmals Flügelwesen prominent hervor. Am Sarkophag des jungen Königs wurde die Figur der Königin sekundär in eine geflügelte Schutzgöttin umgewandelt,²² und vor allem die Pektoreale aus dem Grabschatz bieten zahlreiche Beispiele dieses neuen Typs, ebenso die Schreintüren. Dazu sind an der Decke des dritten vergoldeten Schreines verschiedene geflügelte Schutzwesen angebracht (sechs als Geier, einer schlangen- und einer falkenköpfig),²³ die dann alternierend (Geier- und Schlangenkopf) an der Decke des ersten Korridors von Sethos I. und in späteren Königsgräbern begegnen; Ramses IV. ordnet die Flügelwesen zu Paaren, die jeweils aus einem Geier und alternierend einem Falken bzw. geflügelten Skarabäus bestehen; bei Ramses VI. fehlt eine Flügelwesen-Decke, bei Ramses VII. sind es einheitlich Geier, bei Ramses IX. Geier und Skarabäen.

Aber wie oft, werden auch hier Ansätze fortgeführt, die bereits unter Amenophis III. vorhanden sind. Auf einem der Betten und auf einem Stuhl im Grabschatz seines Schwiegervaters Iuja begegnet erstmals ein geflügelter Bes,²⁴ und auf dem Sarkophagdeckel des Königs hat die Himmelsgöttin ein erstes Mal Flügel;²⁵ in seinem kleinen Tempel in El-Kab findet sich über dem König bereits mehrfach ein Geier mit Schlangenkopf für die unterägyptische Schutzgöttin Wadjit (Uto).²⁶ Noch älter sind geflügelte Skarabäen, die bereits unter den Figuren der Sonnenlitanei in thutmosidischer Zeit vorkommen (Nr. 2), und seit Amenophis III. erhalten auch Sphingen öfter Flügel.²⁷ Noch vor dem Ende der Ramessidenzeit kann dann auch das wichtige Symbol des Udjat-Auges geflügelt erscheinen.²⁸

²² M. Eaton-Krauss, *The Sarcophagus in the Tomb of Tutankhamun*, Oxford 1993.

²³ Piankoff, *Les chapelles* (Anm. 20), pl. IX; ders., *The Shrines of Tut-Ankh-Amon*, New York 1955, fig. 28.

²⁴ Th. M. Davis, *The Tomb of Iouya and Touiyou*, London 1907, Tafel nach S. 36; J. E. Quibell, *Tomb of Yuua and Thuiu* (Catalogue général), Cairo 1908, pl. 31 und 37.

²⁵ W. C. Hayes, *Royal Sarcophagi of the XVIII Dynasty*, Princeton 1935, 127.

²⁶ Unveröffentlicht, nach eigenen Notizen. Ein geflügelter Wadjit-Uräus auch als Throndekoration im Grab des Anen: J. Vandier, *Manuel d'archéologie égyptienne*, T. IV, Paris 1964, 566 fig. 305:3.

²⁷ Ein Paar von geflügelten Schutzwesen erscheint vereinzelt bereits auf einem Apotropaion im Louvre: F. Legge, *The Magic Ivories of the Middle Empire*, *PSBA* 27 (1905) 130-152, hier 140 mit pl. VI:9 (E 3614); sie sind dazu mit der Hieroglyphe "Schutz" verbunden.

²⁸ So über dem Eingang zum Grabe Ramses' X.: Piankoff & Rambova, *Mythological Papyri* (Anm. 13), 31 fig. 12.

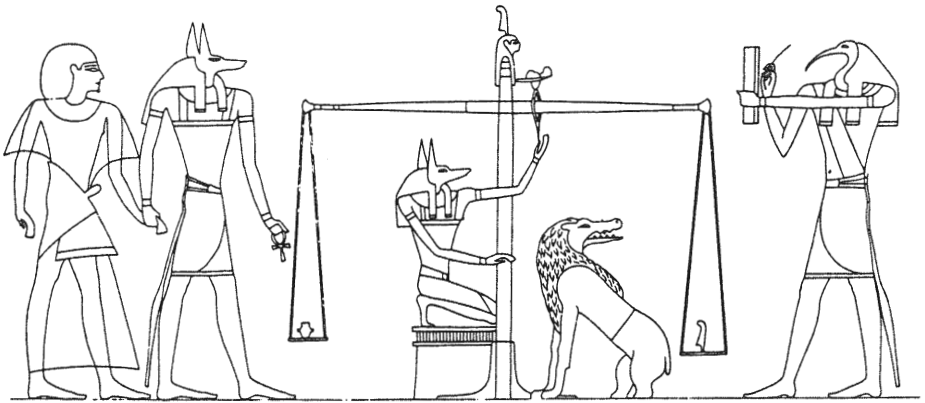


Fig. 7 Totengericht mit Waage und "Totenfresser" (nach E. Brunner-Traut, *Gelebte Mythen*, Darmstadt 1981, 74).

In Zukunft, d. h. in der Ramessidenzeit und später, treten Isis und Nephthys hinter Osiris gerne geflügelt auf. In einer Szene auf der Turiner Stele des Nia (Zeit Ramses' II.) halten sie dazu noch jede eine Segel-Hieroglyphe in der Hand und weisen damit auf den Sinn dieser jetzt so beliebten Flügelwesen: Es geht nicht nur um Schutz, sondern auch um das Spenden der Atemluft, des Lebenshauches.²⁹ Andere Göttinnen treten daher als Schutzwesen ebenso geflügelt auf, vor allem die Maat, während man bei Göttern zurückhaltender ist (geflügelte Horussöhne z. B. sind mir bisher nicht bekannt); doch in der Spätzeit treffen wir auch Horus bzw. Seth (im Hibis-Tempel) und Amun (in El-Charge)³⁰ geflügelt an.

Über die Steigerung zu vier und mehr Flügeln hat O. Keel bereits die einschlägigen Belege zusammengestellt, im Zusammenhang mit der Serafim-Vorstellung.³¹ Vierflügelige Wesen kommen seit dem 15./14. Jh. v. Chr. in Assyrien und Nordsyrien vor³², vierflügelige Bese auf einem Elfenbein des 12. Jhs. aus Megiddo, und vierflügelige Uräen im Palästina des 8. Jhs. Der älteste Beleg in Ägypten ist immer noch die eigentümliche Totengerichts-Darstellung im Grab des Nachtamun (Theben 341, aus der Zeit von Ramses II.), die nach dem Ornat eindeutig den König zeigt (beim Himmelsflug?).

²⁹ L. Habachi, Nia, the w' b-Priest and Doorkeeper of Amun-of-the-Hearing-Ear, *BIFAO* 71 (1972) 67-87, hier 71 mit fig. 3 und pl. XIV. Zum Spenden von Atemluft durch die Götter vgl. J. F. Borghouts, *The Magical Texts of Papyrus Leiden I 348* (OMRO 51), Leiden 1970, 165f (395).

³⁰ A. Fakhry, The Rock Inscriptions of Gabal el-Teir at Kharga Oasis, *ASAE* 51 (1951) 401-434, hier 412 fig. 21.

³¹ *Jahwe-Visionen und Siegelkunst* (Stuttgarter Bibel-Studien 84/85), Stuttgart 1977, 194ff. Über die Serafim mit sechs Flügeln sagen Zaubertexte: "zwei, mit denen sie ihr Gesicht verhüllen, zwei, mit denen sie ihre Füße verhüllen, während sie mit zweien fliegen": A. M. Kropp, *Ausgewählte koptische Zaubertexte*, Bd. II, Brüssel 1931, 185 und 230.

³² Vgl. dazu den Beitrag von E. A. Braun-Holzinger und H. Matthäus in diesem Band.

Ein sehr prominentes Kompositwesen, das nach Echnaton in der Darstellung des Totengerichts auftritt, ist der 'Totenfresser' (*ꜥm-mtw*), ein Monstrum mit dem Vorderleib eines Krokodils, dem Mittelleib eines Löwen und dem Hinterleib eines Nilpferds (Fig. 7).³³ Es ist der personifizierte Höllenrachen, der die Verdammten verschlingt. In einer Darstellung aus römischer Zeit (Leichentuch in Berlin) wird er in voller Aktion gezeigt.³⁴

Immer wieder beobachten wir in der ägyptischen Religionsgeschichte, daß textliche Aussagen, Bilder der Sprache in wirkliche Bilder umgesetzt werden. Ein prominentes Beispiel ist der 'Strahlenaton' Echnatons, dem zahlreiche Aussagen über die wohltätigen 'Hände' des Sonnengottes vorausgehen. Der Widderkopf des Osiris im Grab der Nefertari ist in einem Hymnus aus dem memphitischen Grab des Haremhab bereits angesprochen.³⁵ Auch Kompositwesen sind in Textaussagen vorgebildet, schon in den Sargtexten (VI 400 h) wird ein Wesen angerufen: "O du mit einem Namen und vier Gesichtern", oder das Wesen, das im Totenbuch Spruch 17 als Gott mit zwei Köpfen beschrieben ist ("einer trägt *Maat*, der andere trägt *Isfet*"). Nachdem in der 8. Stunde des Amduat vier Widder des Sonnengottes (auch als Widder des Tatenen bezeichnet) erscheinen, wird ein Gott "mit vier Gesichtern auf einem Nacken" im Pap. Chester Beatty VIII (vs. 6,1) und XV genannt,³⁶ den wir dann erstmals im Grabe Ramses' IX. als Amun-Re-Harachte mit vier Widderköpfen antreffen (Fig. 8),³⁷ als Vorzeichnung auch im Grabe Ramses' XI.³⁸ Er gehört seitdem zum festen ikonographischen Bestand und leiht später der Darstellung des Sonnengottes in der 6. Tages-

³³ Zur Ikonographie, die erst nach der 21. Dyn. unklarer wird, vgl. C. Seeber, *Untersuchungen zur Darstellung des Totengerichts im Alten Ägypten* (MÄS 35), München – Berlin 1976, 163-165. Ein geflügeltes Mischwesen aus Nilpferd und Löwin bei Piankoff & Rambova, *Mythological Papyri* (Anm. 13), no. 14, geflügelte Schakale *ibid.*, no. 22.

³⁴ H. Greßmann, *Vom reichen Mann und armen Lazarus*, Berlin 1918, 65 Abb. 4; S. Morenz, Das Werden zu Osiris. Die Darstellung auf einem Leinentuch der römischen Kaiserzeit (Berlin 11651) und verwandten Stücken, in: *Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte* 1 (1957; FS L. Justi) 52-70, hier 65 mit Abb. 7; Seeber, *Totengericht* (Anm. 33), 171 mit Fig. 69.

³⁵ J. van Dijk, An Early Hymn to Osiris as Nocturnal Manifestation of Rē^c. Text, Translation and Commentary, in: G. T. Martin, *The Memphite Tomb of Horemheb Commander-in-chief of Tut 'ankhamun*, vol. I, London 1989, 64 (g) mit pl. 66-67, Zeile 3.

³⁶ Die gleiche Formulierung begegnet in Medinet Habu VI 420 B,2), ferner im magischen Pap. Harris VI 7-9 und im Grab des Tjanefer (J. Assmann, *Ägyptische Hymnen und Gebete*, Zürich – München 1975 [2., verbesserte und erweiterte Auflage Freiburg Schweiz & Göttingen 1999], Nr. 108, Vers 36).

³⁷ F. Guilmant, *Le tombeau de Ramsès IX*, Le Caire 1907, pl. 27 und 94; die Szene auch bei B. Bruyère, *Mert Seger à Deir el Médineh*, Le Caire 1930, 259. Zum vierköpfigen Widder weitere Literatur bei J. F. Quack, Das Pavianshaar und die Taten des Thot (pBrooklyn 47.218.48+85 3,1-6), *SAK* 23 (1996) 305-333, hier 315 mit Anm. 39. Eine ägyptische Gestalt mit vier Widderköpfen auf einem phönikischen Siegel des 8. Jhs. bei Keel, *Jahwe-Visionen* (Anm. 31), 223 Abb. 175.

³⁸ Bruyère, *Mert Seger* (Anm. 37), 258 mit pl. VIII = C. R. Lepsius, *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*, Nachdruck Genève 1972, Abt. III, 239a.



Fig. 8 Der vierköpfige Amun-Re-Harachte im Grabe Ramses' XI., dazu die Westgöttin (nach Bruyère, *Mert Seger* [Anm. 37], pl. VIII).

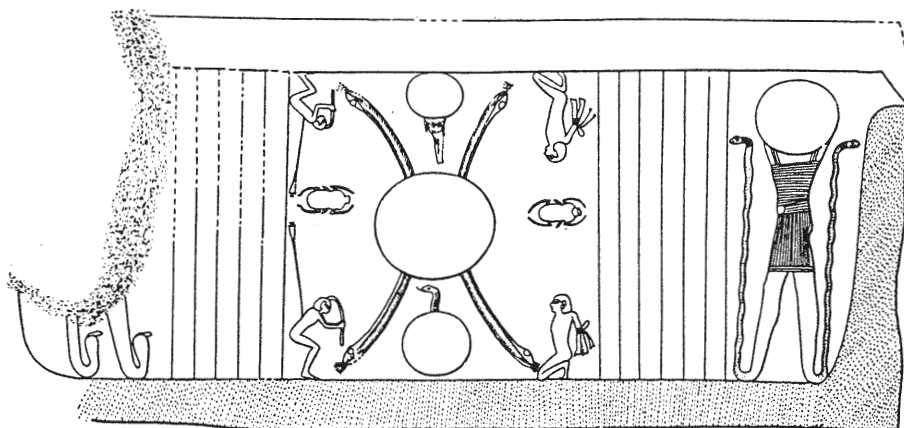


Fig. 9 Das 'Schutzbild' im Grabe Ramses' VI. (nach A. Piankoff & N. Rambova, *The Tomb of Ramesses VI*, New York 1954, 437 fig. 141).

stunde sowie dem Bild des Nordwindes seine Gestalt; als Nordwind ist er zusätzlich geflügelt, wie auch die anderen Personifikationen der Winde.³⁹ Den ithyphallischen Gott mit vier Widderköpfen (und als Variante mit Falkenkörper), als "vier Min" bezeichnet, hat J. Quaegebeur behandelt.⁴⁰ Als vierköpfiger Widder treten später auch Chnum⁴¹ und vielleicht Herischef auf,⁴² die Metternichstele zeigt das Sonnenkind mit vier Widderköpfen in der Sonnenscheibe, und im Mammisi von Philae erscheint ein speerender Gott mit vier Widderköpfen im Schilfdickicht.⁴³ Der Sarg des Heter, der im Jahre 125 starb, bietet unter den Winden einen Skarabäus mit vier Widderköpfen und einen geflügelten vierköpfigen Widder.⁴⁴ Dabei schwingt bei den Widderköpfen immer auch die Assoziation zur Ba-Vorstellung mit, da *ba* "Seele" wie auch "Widder" bedeutet.

Auch die Schlangenbeine des Sonnengottes, die in der Ikonographie des Ab-raxas wieder aufleben, erscheinen bereits im 'Schutzbild' des Grabes von Ramses VI., wo alle Extremitäten des Gottes Schlangen sind, die seine Feinde fernhalten (Fig. 9).⁴⁵ Hier könnte man die Tierprotome späterer Götterdarstellungen anfügen, vor allem bei Thot (Füße oder Zehen enden in Schakalköpfe),⁴⁶ den acht Urgöttern und gesteigert (auch auf Knie und Phallus ausgedehnt) bei den 'pantheistischen' Göttergestalten.

Man kann die ramessidischen Hymnen als Vorstufe der späteren 'pantheistischen' Darstellungen ansehen; hier werden im Lobpreis der Gottheit die verschiedensten Erscheinungsformen nebeneinander gestellt. So wird Amun im Leidener Hymnus (500. Lied) als Löwe, Stier und Krokodil angerufen, in ande-

³⁹ Zusammenstellung von A. Gutbub, in: Keel, *Jahwe-Visionen* (Anm. 31), 328-353. Der Südwind erscheint in Kom Ombo als Löwe mit vier Flügeln oder zwei Flügeln und vier Köpfen, einmal sogar mit acht Flügeln und acht Köpfen (*ibid.*, Taf. III). Die Darstellungen gehören alle in die ptolemäisch-römische Zeit.

⁴⁰ Les quatre dieux Min, in: *Religion und Philosophie im Alten Ägypten* (OLA 39; FS Ph. Derchain), Leuven 1991, 253-265; dort auch zum vierfachen Month.

⁴¹ A. Mariette, *Dendérah*, T. IV, Paris 1880, pl. 83; S. Sauneron, *Esna II*, Le Caire 1963, 45f; L. Kákosy, *Selected Papers* (Studia Aegyptiaca VII), Budapest 1981, 149 mit Anm. 70; J. Quaegebeur in: *Religion und Philosophie* (Anm. 40), 260f.

⁴² Der Gott mit vier Widderköpfen auf dem Kultgewand Kairo J. 59117 aus Saqqara ist anonym, vgl. G. Grimm & D. Johannes, *Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo*, Mainz 1975, Nr. 41, Taf. 78, und zu den Möglichkeiten der Deutung J. Yoyotte & P. Chuvin, Le Zeus Casio de Péluse à Tivoli: une hypothèse, *BIFAO* 88 (1988) 165-181, hier 176f.

⁴³ H. Junker & E. Winter, *Das Geburtshaus des Tempels der Isis in Philä*, Wien 1965, 113.

⁴⁴ O. Neugebauer & R. A. Parker, *Egyptian Astronomical Texts*, vol. III, Providence – London 1969, pl. 50.

⁴⁵ Besprochen von E. Horning, Zum Schutzbild im Grabe Ramses' VI., in: *Funerary Symbols and Religion* (FS M. Heerma van Voss), Kampen 1988, 45-51.

⁴⁶ J. Quaegebeur, Les pantouffles du dieu Thot, in: *Atti del VI° Congresso internazionale di Egittologia*, Turin 1992, vol. I, 521-527. Textstellen legen eine Deutung der Schakalköpfe auf die beiden Upuaut-Götter nahe.



Fig. 10 Affenköpfige Uräen beim Ziehen der Sonnenbarke (nach Niwiński, *Studies* [Anm. 51], 227 fig. 88).

ren Hymnen als Stier, Sonnenscheibe und Falke, dazu noch als Skarabäus-Käfer, Nilüberschwemmung, göttliches Kind und vieles andere.⁴⁷

Bereits die Ramessidenzeit 'illustriert' solche Aussagen mit mehrköpfigen Gottheiten. So kann man auf eine dreiköpfige Meresger (Frauen-, Geier- und Uräenkopf) auf der Stele des Neferabu in Turin hinweisen,⁴⁸ oder auf die Göttin Hepet-Hor als Totengeleiterin in der 21. Dynastie (Krokodil, Löwe, Schlange).⁴⁹ Eine dreiköpfige und ithyphallische Mut (Frau, Geier und Löwe) im Totenbuch-Spruch 164 ist allerdings erst in der ptolemäischen Zeit bezeugt; Lepsius hat die Darstellung in seiner Ausgabe des Turiner Papyrus des Iufanch erstmals veröffentlicht.⁵⁰

Gegen Ende der Ramessidenzeit treten einige neue hybride Bildungen auf. Dazu gehören Uräen in verschiedenen Kombinationen: zunächst mit Löwenkopf, als Fries im ersten Korridor der Gräber von Ramses VII. und Ramses IX.

⁴⁷ Das Material bei Assmann, *Ägyptische Hymnen* (Anm. 36); ferner ders., *Re und Amun* (OBO 51), Freiburg Schweiz & Göttingen 1983. Bereits in einem Sobek-Hymnus des Mittleren Reiches wird der krokodilgestaltige Gott als Stier, Löwe und Widder angerufen: *Ägyptische Hymnen* Nr. 203A.

⁴⁸ Bruyère, *Mert Seger* (Anm. 37), 205 fig. 106; M. Tosi & A. Roccati, *Stele e altre epigrafi di Deir el Medina*, Torino 1972, no. 50058.

⁴⁹ Seeber, *Totengericht* (Anm. 33), 119f. Krokodil und Löwe treffen sich bei einer Schutzgöttin im Pap. Skrine 2: A. M. Blackman, *The Funerary Papyrus of Nespeher'an*, *JEA* 5 (1918) 24-36, hier 31 mit pl. IV, § 12. Ein Wesen mit Krokodil- und Maukopf bei Piankoff & Rambova, *Mythological Papyri* (Anm. 13), no. 22.

⁵⁰ R. Lepsius, *Das Totenbuch der Ägypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin*, Berlin 1842, Taf. 78; B. de Rachewiltz, *Il Libro dei Morti degli antichi Egiziani*, Milano 1958, 88; P. Barguet, *Le Livre des Morts des anciens Egyptiens*, Paris 1967, 236. Der Papyrus bietet auch ein geflügeltes Udjat auf Beinen (Spruch 163), sowie Amun als einen ithyphallischen Skarabäus mit Menschenkopf und Beinen (165).

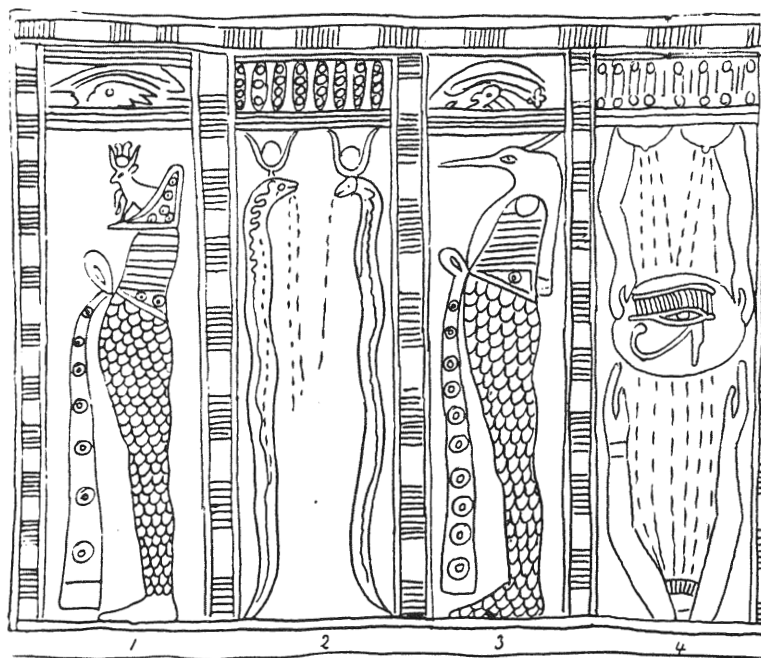


Fig. 11 Gottesgestalt mit der Kuh im Westgebirge (nach R. V. Lanzone, *Dizionario di Mitologia egizia II*, Turin 1886, tav. 246).

vertreten,⁵¹ später auch mit Affenkopf, auf einem Sarg der 21. Dynastie (Fig. 10),⁵² oder mit Falkenkopf auf dem Sarg des Anchrui aus Hawara (30. Dynastie).⁵³

Der Sonnengott mit vier Widderköpfen erscheint in der Spätzeit immer wieder und steht auch im Mittelpunkt der 'Kopftafeln', die seit der 25. Dynastie in Verbindung mit dem Totenbuch-Spruch 162 unter den Kopf des Toten gelegt werden.⁵⁴

Auf den Särgen und Papyri der 21. Dynastie, die ja ikonographisch eine Fülle von Neuerungen bieten, begegnen u. a. zwei grundsätzliche Erweiterun-

⁵¹ E. Hornung, *Zwei ramessidische Königsgräber: Ramses IV. und Ramses VII.* (Theben 11), Mainz 1990, Taf. 101-108; Guilmant, *Le tombeau de Ramsès IX* (Anm. 37), pl. 11ff; A. Niwiński, *Studies on the Illustrated Theban Funerary Papyri* (OBO 86), Fribourg & Göttingen 1989, pl. 48a. Das Motiv begegnet auch rundplastisch: W. L. Nash, A Bronze Uraeus of Unusual Form, *PSBA* 20 (1898) 145f. Mit Menschenkopf begegnen Uräen im Buch von der Erde bei Ramses VI.

⁵² A. Niwiński, *21st Dynasty Coffins from Thebes* (Theben 5), Mainz 1988, pl. XX; ders., *Studies* (Anm. 51), 227 fig. 88. Ein anderer Papyrus zeigt geflügelte Uräen mit Geier- und Löwenkopf: Piankoff & Rambova, *Mythological Papyri* (Anm. 13), no. 13.

⁵³ Vgl. W. M. F. Petrie, *Hawara, Biahmu, and Arsinoe*, London 1889, pl. II. Schlangen mit Pferdekopf begegnen auf Särgen der 22. Dyn., z. B. im Louvre (E 5534).

⁵⁴ E. Varga, Les travaux préliminaires de la monographie sur les hypocéphales, *Acta Orientalia Hungarica* 12 (1961) 235-247.

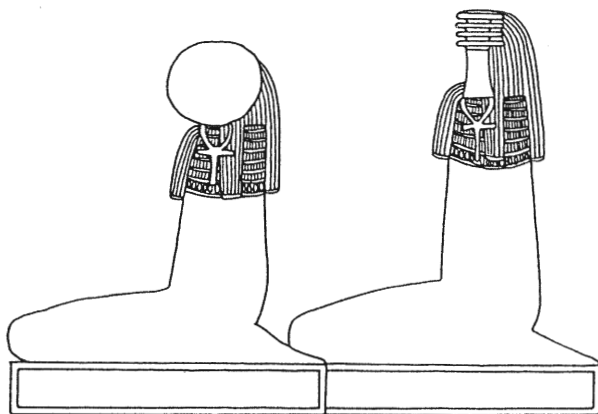


Fig. 12 Amun und Osiris im Tempel Sethos' I. in Abydos (Zeichnung B. Lüscher nach Photo U. Schweitzer).

gen. Es handelt sich einmal um die Möglichkeit, den hieroglyphisch geschriebenen Namen eines Gottes an die Stelle seines Kopfes zu setzen (z. B. bei Nefer-tem), zum anderen um den Ersatz des Kopfes durch eine ganze Szene (Kuh im Westgebirge, Fig. 11, Sonnenlauf).⁵⁵ Als einen Vorläufer der letzteren Möglichkeit könnte man auf ganze Tiere als Kopf hinweisen, was wir im Falle des Skarabäus schon in den Gräbern von Ramses I. und Nefertari antreffen, sogar noch früher in der Sonnenlitanei (Nr. 32); seit der Ramessidenzeit tritt auch die Schildkröte als Kopf auf, und in der 21. Dynastie noch Frosch und Skorpion.⁵⁶ Beim Namen könnte man als Vorläufer auf Symbole an Stelle des Kopfes hinweisen, so Amun mit einer Sonnenscheibe und Osiris mit einem Djed als Kopfm im Tempel Sethos' I. in Abydos (Fig. 12)⁵⁷; auch hier wird das Repertoire in der 21. Dynastie erweitert, etwa um das Symbol des Nefer-tem (Lotos und Federn), des Heka, die Feder der Maat bzw. der Westgöttin oder das Udjat in der Sonnenscheibe. Ein Udjat statt des Kopfes trägt eine Göttin im Tempel von

⁵⁵ Es erscheint auch eine ganze Barke als Kopf: Niwiński, *Studies* (Anm. 51), 147 fig. 41.

⁵⁶ Schildkröte: Grab Ramses' III.: Hornung, *Tal der Könige* (Anm. 7), 92 (entsprechende rundplastische Figuren im British Museum, siehe H. G. Fischer, *Ancient Egyptian Representations of Turtles*, New York 1968, pl. 3; Sarkophagdeckel Kairo CG 29310: Maspero & Gauthier, *Sarcophages* (Anm. 8), II, pl. XV. Frosch: Piankoff & Rambova, *Mythological Papyri* (Anm. 13), no. 22. Skorpion: A. Piankoff, *The Litany of Re*, New York 1964, 88; Metternichstele (Reg. II) und andere magische Stelen. Dazu noch ein ganzer Falke und eine ganze Schlange als Kopf bei Piankoff, *Litany*, 91.

⁵⁷ A. Mariette, *Abydos*, T. I, Paris 1869, pl. 40; Omm Sety & H. El Zeini, *Abydos: Holy City of Ancient Egypt*, Los Angeles 1981, fig. 11 und 22. Weitere Gestalten mit einem Djed als Kopf: A. Niwiński, *La seconde trouvaille de Deir el-Bahari*, Le Caire 1996, 58 fig. 38 (CG 6106) und im Pap. Cambridge E. 92.1904. Auf einem anderen Sarg (Kairo J. 29660) erscheinen Wächter mit einem Djed als Kopf zusammen mit den Pavianen am "Feuersee". Djed und Anch statt Kopf bei Piankoff & Rambova, *Mythological Papyri* (Anm. 13), no. 9.

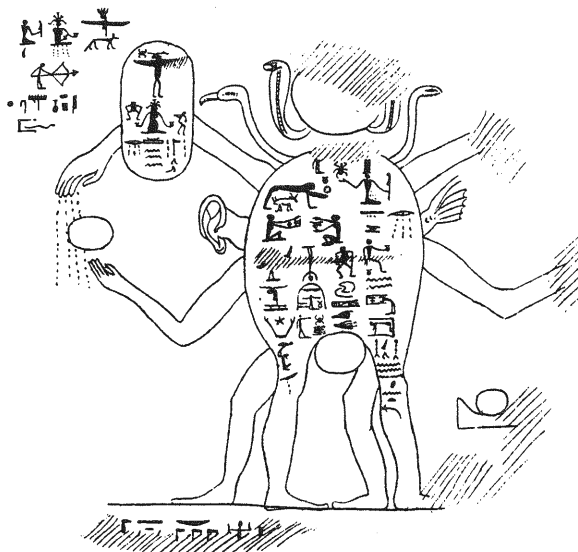


Fig. 13 Hybride Gottesgestalt auf einem Sarg aus Hawara (nach Petrie, *Hawara, Biahmu, and Arsinoe* [Anm. 53], pl. 1).

Hibis (pl. 3/VII). Daß Kronen an Stelle des Kopfes erscheinen, begegnet schon im Pfortenbuch (61. Szene).

In dieser Zeit, nach dem Ende des Neuen Reiches, schwindet ja ganz allgemein die frühere Scheu, Gegenstände an die Stelle des Kopfes zu setzen. Frühe, noch vereinzelte Beispiele sind die Stricke des "Fesslers" in der 4. Stunde des Amduat (Nr. 310, dazu 710) und in der Sonnenlitanei (Nr. 64) oder die Götter mit Sonnenscheibe in der 10. Stunde des Amduat (Nr. 733-736), zu denen man als rundplastisches Beispiel die angebliche 'Aton-Statue' mit Scheibe als Kopf stellen kann.⁵⁸ Jetzt schwelgt man geradezu in solchen kühnen Bildungen und setzt z. B. Körbe mit Broten, mit Gemüse oder mit Früchten an die Stelle des Kopfes.⁵⁹

Aber auch das Wuchern der Mehrköpfigkeit ist kennzeichnend für das 1. Jahrtausend. Neben den schon erwähnten Beispielen weist M. A. Murray auf eine dreiköpfige Darstellung (Löwe/Schlange/Geier) des Gottes Asch (mit dem Beinamen '3-ḥrw "vielgesichtig") auf einem Sarg der 22. Dynastie im Museum von Brighton hin und findet eine ganz analoge Abbildung (für einen 'Abgott', der von der Zauberin Alruna beschworen wird) in der *Cosmographia Universalis* des Sebastian Münster von 1545.⁶⁰ Ein besonders phantastisches Gebilde

⁵⁸ R. Bianchi, *The Light of the Aton*, *GM* 114 (1990) 35-43, und kritisch E. Cruz Uribe, *GM* 126 (1992) 29-32.

⁵⁹ Beispiele bei Blackman, *Papyrus of Nespeher'an* (Anm. 49), 33 mit pl. VI; Piankoff, *Litany* (Anm. 56), 82f, 94, 112 u. ö.; Piankoff & Rambova, *Mythological Papyri* (Anm. 13), no. 22 (Wehrauchknäpfe). Ein Messer als Kopf bei Piankoff, *Litany*, 119.

⁶⁰ *The God Ash, Ancient Egypt* (1934) 115-117, hier 116f; die Szene auf dem Sarg wurde von

findet sich am Kopfende eines Sarges der 30. Dynastie aus Hawara, das Petrie 1889 veröffentlicht hat, das aber bis heute auf eine Deutung wartet (Fig. 13).⁶¹

Die vierköpfige Hathor hat Ph. Derchain in einer Monographie behandelt.⁶² Es scheint allerdings nur eine einzige Darstellung im Relief zu geben, welche die Göttin mit vier Frauenköpfen zeigt (einer davon unsichtbar). Ein ganz anderes Bild der viergestaltigen Hathor gibt eine bisher einmalige Statuengruppe im Louvre (E. 26023), die Hathorkuh, löwenköpfige Frau, Uräus mit Frauenkopf und Göttin mit Sistrum auf dem Kopf (Nebethetepet) zu einer Gruppe vereinigt. J. Vandier, der das Werk veröffentlicht hat,⁶³ sieht in ihm "un résumé de la mythologie d'Hathor" (wobei nur der Baum fehlt) und sogar eine Anspielung auf den Mythos von der Fernen Göttin; als Datierung denkt er an die ptolemäische Zeit.

Seit der Libyerzeit, im Grabe Osorkons II. in Tanis erstmals greifbar, treffen wir die Dekane in hybrider Gestalt an. Dazu gehören geflügelte Schlangen, Schlangen mit Armen und Beinen und eine Schlange mit Doppelmenschenkopf. Kákósy hat diese neue Ikonographie der Dekane behandelt und auf ihre Verwendung als Amulett hingewiesen, vor allem in Verbindung mit thronenden Sachmet-Figuren.⁶⁴

Das Schai-Tier erscheint als Widder mit Krokodilkopf, und umgekehrt begegnet auch ein Krokodil mit Widderkopf, dazu falkenköpfige Krokodile und auf dem Kultgewand aus Saqqara⁶⁵ ein Krokodil mit einem Skarabäus als Kopf und einem Uräus als Schwanz. Der Hibis-Tempel bietet ein Krokodil mit zwei Falkenköpfen (pl. 20/East Wall) und ein geflügeltes, stierköpfiges Krokodil (pl. 4/V). Der Gott Month tritt gelegentlich mit zwei und sogar mit vier Falkenköpfen auf.⁶⁶

In der eigentlichen Spätzeit, seit dem Anfang der 26. Dynastie gesichert,⁶⁷ treten dann die 'pantheistischen' Göttergestalten hervor, die sich zumeist um den

A. W. Shorter, A Possible Late Representation of the God ʾAsh, *JEA* 11 (1925) 78-80, hier 78f mit pl. IX, veröffentlicht, der sie für ptolemäisch hielt. Murray sprach sich für die 26. Dynastie aus, ich selber würde (ohne Autopsie) eher an die 22. Dynastie denken.

⁶¹ Petrie, *Hawara, Biahmu, and Arsinoe* (Anm. 53), pl. I; B. Porter & R. L. B. Moss, *Topographical Bibliography*, vol. IV, Oxford 1934, 102. Der Sarg befindet sich in Kairo.

⁶² *Hathor Quadrifrons. Recherches sur la syntaxe d'un mythe égyptien* (PIHANS 28), Istanbul 1972. Schon in den Sargtexten (VI 58e) "verdreifacht" die Göttin ihr Gesicht.

⁶³ Un groupe du Louvre représentant la déesse Hathor sous quatre de ses aspects, *MUSJ* 45 (1969) 159-183, das folgende Zitat auf S. 175.

⁶⁴ L. Kákósy, Decans in Late-Egyptian Religion, *Oikumene* 3 (1982) 163-191, dazu ein weiteres Beispiel im Katalog von M. Page-Gasser & A. B. Wiese, *Ägypten – Augenblicke der Ewigkeit*, Mainz 1997, Nr. 183.

⁶⁵ Vgl. Anm. 42.

⁶⁶ J. Leclant, Une statuette d'Amon-Rê-Montou au nom de la Divine Adoratrice Chepenoupet, in: *Mélanges Maspero*, vol. I, 4, Le Caire 1961, 73-98, hier 97f mit pl. VIII.

⁶⁷ Louvre E. 11554 mit der Kartusche Wahibre (Psammetich I.).



Fig. 14 Der Neuköpfige (nach der Beschreibung im Leidener Zauberpapyrus gezeichnet von A. Brodbeck).

Gott Bes ranken, aber später auch um Amun⁶⁸ und Hormerti.⁶⁹ Im bisher ältesten Zeugnis, dem Pap. Brooklyn, erscheinen ein siebenköpfiger und ein neunköpfiger nebeneinander, wobei der Siebenköpfige, der mit acht Flügeln versehen ist, als "Ba's von Amun-Re" bezeichnet ist.⁷⁰ Einen weiteren Neuköpfigen bildet Quirke aus einem Zauberpapyrus des British Museums ab,⁷¹ und R. Mer-

⁶⁸ N. Shiah, Some remarks on the Behnen-Stone, *ASAE* 41 (1942) 189-205, hier 196 fig. 29. Rundplastisch bei J. E. Quibell, *Excavations at Saqqara (1912-14). Archaic Mastabas*, Kairo 1923, pl. 38, und als Amulett Kairo CG 38701.

⁶⁹ Eine beschriftete Statuette des Hormerti aus der Slg. Hilton Price bespricht F. W. von Bissing, Zur Deutung der "pantheistischen" Besfiguren, *ZÄS* 75 (1939) 130-132, hier 131f; sie ist neuköpfig (mit Bes-Kopf im Zentrum) und hat vier Arme und vier Flügel, der nackte Menschenleib geht auf dem Rücken in einen Falken über.

⁷⁰ Für den Siebenköpfigen weist Y. Koenig, Rez. S. Sauneron, *Le papyrus magique illustré de Brooklyn* (1970), *RdE* 26 (1974) 153f, hier 154, auf einen Gott "mit sieben Gesichtern auf einem Nacken" hin, der im unveröffentlichten Pap. Louvre 6838 (20. Dyn.?) erwähnt ist. Zu den sieben Ba's des Re (in Edfu vgl. H. Wild, *Statue d'un noble ménésoien du règne de Psamétique Ier aux musées de Palerme et du Caire*, *BIFAO* 60 (1960) 43-67, hier 58.

⁷¹ S. Quirke, *Ancient Egyptian Religion*, London 1992, 116: BM 10296, 30. Dyn.? Vgl. auch O. Guéraud, Notes gréco-romaines, *ASAE* 35 (1935) 1-24, hier 22 n. 1; J. Capart, Les dieux Bes et Ehati, *Egyptian Religion* 3 (1935) 228-230, hier 229f; J. Vandier bei A. J. Festugière, Les cinq sceaux de l'Aïôn Alexandrin, *RdE* 8 (1951) 63-70, hier 70 mit pl. 3; G. Roeder, *Ägyptische Bronzefiguren*, Berlin 1956, § 68; Kairo CG 38846; M. Malaise, Bes et les croyances solaires, in: S. Israelit-Groll (Hrsg.), *Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim*, Jerusalem 1990, 680-729, hier 717-722.

kelbach hat die Figur nach den Angaben im griechischen Zauberpapyrus in Leiden ("Achstes Buch Mose") von A. Brodbeck zeichnen lassen (Fig. 14).⁷²

Sieben- und neunköpfige Figuren werden auch in magische Gemmen der Spätantike graviert und dort bisweilen als Abrasax bezeichnet.⁷³ L. Kákosy weist in seinem Beitrag zum vorliegenden Band gar auf einen Bes mit vierzehn Köpfen hin!

Eine Fortentwicklung dieser 'pantheistischen' Figuren ist die "Sphinx panthée" als Gott Tutu, griechisch Tithoes, vielleicht auch schon in der 26. Dynastie entstanden aber erst in der ptolemäisch-römischen Zeit populär und noch im christlichen Zauber verwendet. Er wird als Sohn der Neith angesehen. Die Sphinxgestalt dieses Gottes hat gewöhnlich einen Schwanz, der als Schlange gestaltet ist, und wuchernde Tierköpfe um den Menschenkopf.⁷⁴

Wucherungen zeigen jetzt auch die Figuren der Patäken, die nach der Amarnazeit als besondere Erscheinungsform des Gottes Ptah auftreten, bevorzugt als Amulett. Zunächst als Zwerg mit oder ohne einen Skarabäus auf dem Kopf (z. T. auch mit Jugendlocke) gestaltet, begegnen in der Spätzeit janusköpfige, drei- oder vierköpfige, sowie tierköpfige Patäken, wobei die letzteren (Affen- oder Widderkopf) meistens noch in einen Falkenleib übergehen und sich damit der 'pantheistischen' Darstellung annähern.⁷⁵

Besondere Leckerbissen bietet der Tempel von Hibis (mit über 650 Götterfiguren) in der Oase El-Charge, auf den wir schon öfter hingewiesen haben und dessen Dekoration aus der Zeit von Dareios I. stammt. Hier erscheint z. B. der "Herr der Achtheit" als Gott mit acht Menschenköpfen,⁷⁶ daneben eine siebenköpfige Schlange (3/II), ein geflügeltes und stierköpfiges Krokodil (4/V), ein Krokodil mit zwei Falkenköpfen (20/East Wall), eine viergesichtige Göttin (4/VII) und viele andere hybride Formen.

Auf den beiden Seiten der Metternichstele (späte 30. Dynastie) stehen das Sonnenkind mit vier Widderköpfen und der Neunköpfige im Zentrum, gefolgt von ungewöhnlich ausführlichen Götterdarstellungen⁷⁷, unter denen wir wieder mehrköpfige Wesen, eine Isis-Selkis mit Skorpion als Kopf (II), einen falken-

⁷² R. Merkelbach, *Abrasax*, Bd. III, Opladen 1992, 10 Abb. 1.

⁷³ A. Delattre & Ph. Derchain, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris 1964, 126-141, auch zur Problematik der Identifizierung der anonymen Figuren. Auf den Gemmen ist auch ein hockender Gott mit sechs Widderköpfen belegt: *ibid.*, 172f, no. 228, mit "Michael/Jakob" auf der Rückseite.

⁷⁴ Vgl. S. Sauneron, Le nouveau sphinx composite du Brooklyn Museum et le rôle du dieu Toutou-Tithoès, *JNES* 19 (1960) 269-287; J. Quaegebeur, s. v. "Tithoes", *LÄ* VI 602-606.

⁷⁵ Zur Typologie mit Beispielen vgl. V. Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford 1993, 86f. Auch Falken- und Krokodilkopf begegnen, dazu Patäken mit Flügeln.

⁷⁶ *Temple of Hibis* III (Anm. 11), pl. 4, Reg. V.

⁷⁷ Dazu H. Sternberg-el-Hotabi, Die Göttervorstellungen der Metternichstele. Ein Neuansatz zu ihrer Interpretation als Elemente eines Kontinuitätsmodells, *GM* 97 (1987) 25-70; die besten Abbildungen immer noch bei W. Golenischeff, *Die Metternichstele in der Originalgröße*, Leipzig 1877 (Nachdruck Wiesbaden 1982); wir zitieren nach seiner Register-Einteilung.



Fig. 15 Phantastische Wesen in einem Bildpapyrus der 21. Dynastie (nach Piankoff & Rambova, *Mythological Papyri* [Anm. 13], 175 fig. 69).

köpfigen Affen (XIX) und weitere Leckerbissen finden. Wir sind damit am Ende der pharaonischen Zeit, kurz vor der Eroberung Ägyptens durch Alexander den Großen, und ich möchte die Tempel der ptolemäischen und römischen Zeit hier ausklammern, auch wenn wir auf einige Beispiele bereits hingewiesen haben. Ihr reiches Bildmaterial würde eine eigene Untersuchung auf komposite Gottheiten hin lohnen.

Die hybriden Mischwesen sind keine verbindliche Darstellung bestimmter Gottheiten, sondern freies Produkt des 'hieroglyphischen' Denkens der alten Ägypter. Ihr Ziel ist, göttliche Macht in höchster Konzentration und Wirksamkeit in *eine* Figur zu bannen, so wie die Hymnen des Neuen Reiches und der Spätzeit den gerade verehrten Gott in möglichst vielen Aspekten anrufen und beschwören. Zugleich versuchen sie, Aussagen der Sprache in Bildaussagen umzusetzen und ihnen damit größere magische Wirkung zu verleihen. Diese Gebilde können auf den ersten Blick wie Monstren wirken (diese sind ja konstruierte Wesen, was sie von natürlichen Mißbildungen unterscheidet), aber sie sind in Wahrheit komplexe Bildzeichen, die möglichst viel Information vermitteln sollen. Dabei läßt der Ägypter am Ende des 2. Jahrtausends alle ästhetischen Rücksichten fallen, die in früheren Zeiten ein allzu schlimmes Wuchern verhindert hatten. Jetzt dienen diese Bildzeichen nur noch der religiös-symbolischen Aussage, und man könnte auf ähnliche Erscheinungen in der Renaissance verweisen. In der Freude, solche Bildaussagen zu entschlüsseln, weiß ich mich mit unserem Jubilar einig, und zur Freude trat schon im alten Ägypten der Spaß, der solche monströs-unheimlichen Gebilde doch nicht völlig ernst nahm (Fig. 15).

Iconography of the 21st dynasty: its main features, levels of attestation, the media and their diffusion

ANDRZEJ NIWIŃSKI

Dear Othmar, on the occasion of your diamond jubilee, let me say: "I every day tell Amon-Re-Horakhty when he rises and sets to give you life, prosperity and health, a long lifetime and many favours before gods and men!" (*whm-mswt* era letters, trsl. E. F. Wente, *Late Ramesside Letters*)

INTRODUCTION: EGYPT AND ISRAEL, MEDIA AND RELIGION

A considerable number of stamp seals on scarabs originating from Palestine and Israel¹ (*fig. 1*) has been reflected in the designations "mass products" and "mass media"². Our modern association of the last notion is determined by rapidity of diffusion of images through TV or Internet, and at the same time by a very high number of terrestrial receivers that may be counted by dozens of millions. Cosmological scenes found on some papyri of the 21st dynasty (Niwiński 1989a; *figs. 2-3*) offer a contrasting picture. The rolled manuscript containing these scenes was placed between the legs of a mummy, and covered by a number of layers of bandages and mummy-shrouds. The mummy was then closed in its inner coffin by a double lid, the inner coffin was subsequently placed in an outer one, and the whole ensemble was then buried somewhere in a rock hiding-place in a desert seclusion of the Theban necropolis. All this was done in purpose to prevent that anybody of the terrestrial inhabitants of Egypt could in any way have a profane look at these sacred images. From the ancient Egyptian point of view, when looking at such scenes exposed on a screen during a lecture, or printed in a book and therefore despoiled of all their intimacy, a present-day spectator is committing a kind of sacrilege. The question is: did these images

¹ Keel 1985; Givon & Kertesz 1986; Givon 1988; Keel 1989, 1990, 1995, 1997; Keel & Uehlinger 1996, 1997.

² Keel 1985: 20; 1989: 292; 1990: 337-367; 1994: 231; Keel & Uehlinger 1996: 1, 3.



Fig. 1 Egyptian stamp seals in the shape of scarabs, originating from Palestine/Israel and found in Early Iron contexts: **a** Tel Masos (Keel 1990: 343, 345 fig. 17); **b** Tel Rekeš (Keel 1994: 42 fig. 8); **c-e** Megiddo hoard (ibid. 14-21, pl. 6.1-3); **f** Akko (Keel 1997: 550-551 no. 58).

in the ancient time fulfill the function of a “mass medium”? It seems that in some respect, the answer can be in the affirmative.

The dead person to whom this pictorial information was addressed was supposed to have favourably passed the Last Judgment in the Hall of the Double Truth. In consequence, he would have regained his share in divinity, guaranteed at birth. Through his *ba* he would become a part of the solar aspect of the God, through his *ka*, a part of his Osirian aspect. This posthumous divine status he shared with millions of other *3hw*, initiated in the same way. Thus, the scenes in question functioned as a “mass-medium” in an eschatological sense, being accessible to all the blessed dead by a magical “Internet of beliefs” ...

Cosmological compositions of this kind can be found on Theban coffins and funerary papyri which belong to the most spectacular and most representative iconographic sources of the 21st dynasty. Although attested in the region of Thebes, these “yellow type” coffins and papyri were undoubtedly not limited to this area, nor even to the Upper Egypt. The English mission discovered a similar coffin at Amarna³, and I am personally convinced that analogous 21st dynasty material will also appear some day in the Memphite region. Since the same

³ Taylor & Boyce, in Kemp 1986: 118-146.

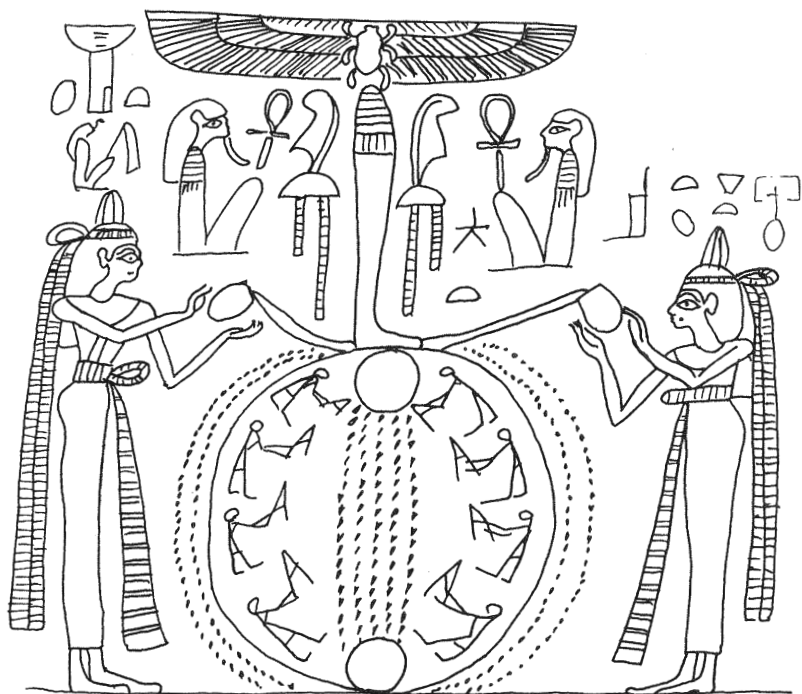


Fig. 2 Cosmological scene on a 21st dynasty papyrus (Paris, Musée du Louvre, Inv. E. 17401).

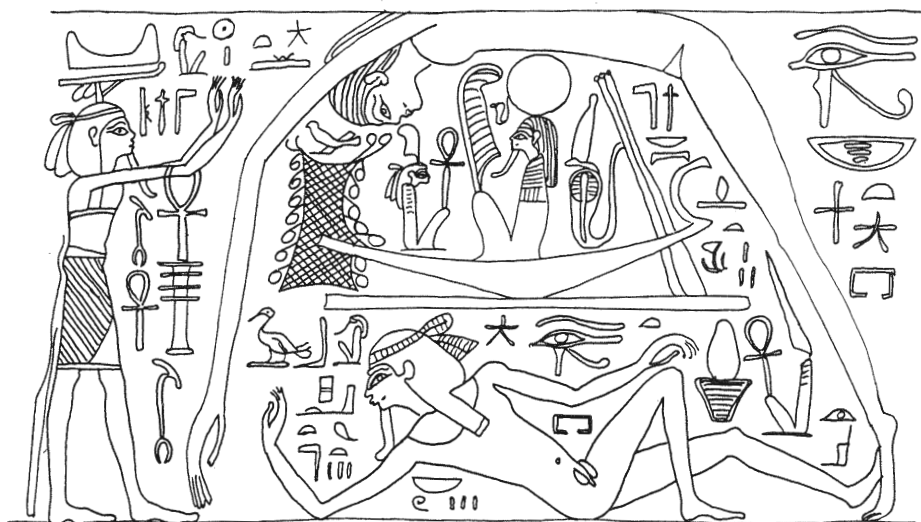


Fig. 3 Cosmological scene "with Geb and Nut" on the same papyrus (Paris, Louvre, E. 17401).

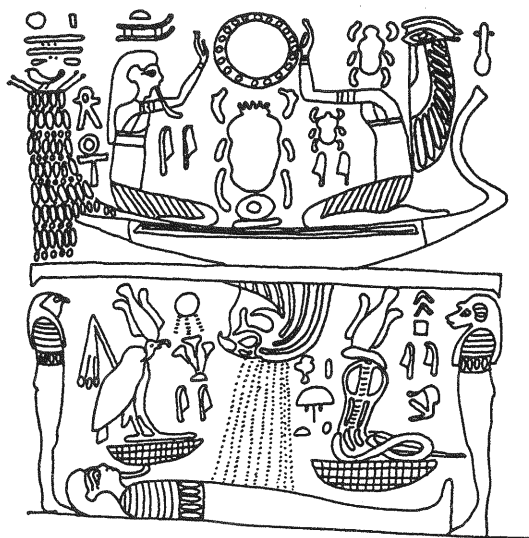


Fig. 4 The sun wandering through the netherworld and causing the resurrection of a mummy by means of its rays (scene on a coffin in Turin, Museo Egizio, Inv. 2238).

iconographic compositions were used in the wall decoration of tombs in Tanis⁴, it is sure that centrally created patterns, probably reproduced on “technical” papyri, were distributed in the whole country. It is not clear whether the creative center was situated in Thebes (which seems most feasible), or in the north. In the last-mentioned situation only Memphis could have been involved, because the construction of Tanis was only begun at a time when coffins, richly decorated with new compositions were in the use in Thebes.

Although the iconographic repertoire met on coffins and papyri was addressed to the dead, it was very susceptible of political impact: changes of political nature can be followed through the analysis of coffin decoration. In other words, even funerary iconography may reflect some ideas, diffusion of which occurred by intervention of other media. It seems that in the terrestrial (not eschatological) dimension, the most influential media – real mass media – were metric literary compositions recited before a great audience during festive ritual performances like processions etc. The phrases of hymns, for instance the hymn to Amun that preceded the edition of his decree for Nesikhons⁵, are of pictorial structure. For example, Amun is called, among others: “Bull of sharp-pointed horns” (*pl. I:1*), “He who wanders through the Underworld in purpose to give light” (*fig. 4*), “The Lord of Life who gives the circle of the Earth under the

⁴ Blocks reused in the construction of the tomb of Sheshonq III, originating from the tomb of Khons-heb and Ankhefenamon (Montet 1960: 81-93, pl. 46-61).

⁵ Maspero 1889: 594-614; Assmann 1975: 308-312; Tanis 1987: 103-104.



Fig. 5 Portable naos on a platform in the shape of bark (scene in a temple of the time of Ramesses III).

place of his face" (fig. 2), etc. These and other descriptions of God can easily be illustrated with the motifs from coffins and papyri of the period.

Such combination of words and easily imaginable pictures might have been addressed to everybody, practically to the whole society. Egypt was, in that period, the State of Amun, and the titles *w' b*, *it ntr* and *šm3yt n Imn* recorded on coffins of children about 6–8 years old, furnish us the proof that the term "priest of Amun" was practically identical with that of "citizen of the State of Amun" (Niwiński 1989b: 79–80). This Theban model was undoubtedly reproduced in the north: Smendes and Tentamun in the "Report of Wenamun" are called "the pillars that Amun has erected in the north of his land" (cf., among others, Blumenthal 1984: 36).

Another general problem concerns the cultural interaction and exchange between Egypt and neighbouring cultures. Little can be said on the possible relations with Nubia, this country being independent for the first time since centuries. The title "King's daughter of Kush" (vice-roi) born by Nesikhons, the wife of the High Priest Pinudjem II should probably be understood as corresponding to a purely religious function of the overseer of the female personnel employed in the Egyptian temples in Nubia (Niwiński 1989b: 88–89). Some foreign, probably Libyan influence can be, as it seems, attested in the iconography of the tomb of Psusennes I at Tanis (Niwiński 1995: 355 fig. 5). With the funeral equipment of this king a necklace was also found, containing one lapis-lazuli bead of evidently Assyrian origin (Tanis 1987: no. 81). This, however, is nothing more than an isolated object of foreign production. Like during many preceding centuries, 21st dynasty Egypt was resistant to foreign influences, as far as iconography is concerned.

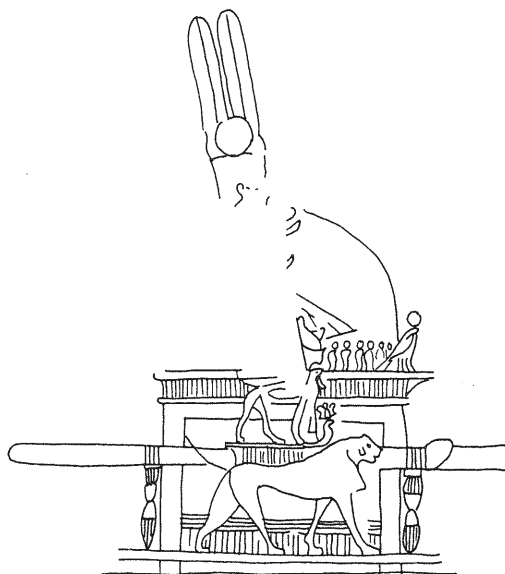


Fig. 6 Portable chest called “aniconic form of Amun” or “veiled Amun” (representation on a 26th dynasty bronze mirror; after Yoyotte 1987: 67 fig. 2).

Close cultural relations existed between Egypt and the kingdom of Israel. A fragment of the Teachings of Amenemope was incorporated in the Book of Proverbs, and the time of this incorporation coincides with the redaction of texts of the Yehowist tradition of the Bible. Putting apart the much discussed problem of the interpretation of the origin of the name YHWH through protosemitic *hawa*, “wind” (which could make possible some connotations related to the name of Amun as an invisible force observed in wind) some relationship of images can also be attested. An idea of the sacred bull connected with the Great God Creator and being his cult image was common in Egypt and Israel of that period, as proven for instance by a bronze statuette from a hill near the Dothan Valley (Schroer 1987: 93, fig. 43). It was not by coincidence that the people of Exodus made “the golden calf” as their pagan cult object. Another iconological problem is related with the shape of the Ark of the Covenant and its possible Egyptian archetype. The basic meaning of two biblical words denominating an ark, used for Noah’s Ark and for the Ark of the Covenant, is “case” or “chest”. Since Noah’s Ark was a kind of ship, and the Ark of Covenant was a portable chest carried on poles by men, a combination of both ideas leads us directly to Egypt, where a sacred statue closed in a naos was carried on poles on men’s shoulders. Usually the naos was positioned on a platform in the shape of bark (fig. 5), sometimes it formed a kind of throne (called an “aniconic” form of Amun, or “la chaise à porteurs d’Amon voilé”, Yoyotte 1987; fig. 6).

Egyptian amulets of the period have been found as part of the Megiddo hoard (Keel 1994: 1-52), however this fact has as little significance as the afore-

mentioned Assyrian bead found in the tomb of Psusennes I. More meaningful are numerous stamp seals in the purely Egyptian form of a scarab (*fig. 1c-e*). It seems as if this shape – disregarding its hieroglyphic sense and magical value – was firmly associated with a stamp seal. We deal here probably with a kind of fashion rather than a conscious adaptation of a powerful religious symbol. However, the Egyptian motifs met sometimes on these seals dated to the Iron Age I B or II A need separate interpretation (see below).

The scenes engraved on the scarab seals from Palestine direct our attention to another problem of general nature: what is the relationship between the iconographic repertoire of monumental art and miniature media? No doubt, the motifs on scarabs reproduce some patterns met on Egyptian temples, mainly the scenes of pharaoh triumphant (Schulman 1988: 8-115, *fig. 1-18*, pl. 1-6; *fig. 1a-c*). The problem of interpretation consists, however, in a lack of such scenes on the remaining contemporary temple decoration. One should not exclude a possibility that these motifs, in fact, might have existed on the walls of other 21st dynasty temples, for instance in Tanis, engraved on limestone blocs which found their sad end in the lime-kilns. If not, other explanation should be attempted, connected with political changes in the subsequent phases of the 21st dynasty.

Some sacred objects of perhaps quite huge dimensions are portrayed and miniaturized on coffins (*fig. 7*), and the tomb of Psusennes I has furnished some objects of jewelry which are masterpieces of miniature art. One of these is a small ram-headed sphinx 2,5 cm high and less than 3 cm long (Tanis 1987: no. 84) which naturally evokes monumental statues of the avenue of sphinxes between Karnak and Luxor. Here, however, only a common idea can be suggested, materialized in the form of a pattern motif, presumably on papyrus, distributed among the workshops. The same is probably true with some analogous iconographic motifs executed in quite different scale on the walls of tombs and on the coffins and funerary papyri. In conclusion, in this period, in which pictorial means of expression played an especially important role, not the scale of a representation, nor even the accuracy of execution of a pattern were substantial, but the presence itself of an intended motif, very often done in a fragmentary way (*fig. 8*). For my convenience, I use the Latin term *pars pro toto* to designate this phenomenon (Niwiński 1989a: 19-22, 44, 121). Because of a very limited space, the surfaces of coffin offered to craftsmen charged with the difficult task to place there some complicated iconographic compositions, the rule *pars pro toto* and the art of miniaturization developed in the period. For instance, the whole complex of figures represented on *fig. 9* is distributed over a surface of about 8 x 15 cm. The miniaturization concerns as well the texts. On a coffin in Besançon an inscription written in hieroglyphs only 1 mm high has been found (Niwiński 1988: 97 n. 40).

A problem of the greatest importance is an approach to the religious concepts of the period. In the 21st dynasty funerary material, the iconographic means of expression are preferred; in other words, an accent is laid on a visual shape, μορφή. And it is the μορφή that, to my conviction, differentiates theo-

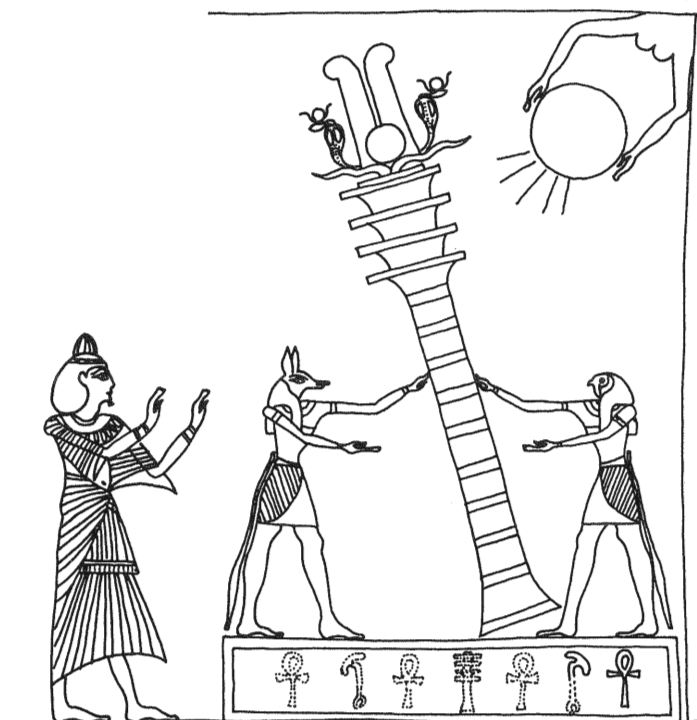


Fig. 7 Ceremony of the rising of the Djed-pillar represented on the coffin of Seramun (early 21st dynasty; Besançon, Musée des Beaux-Arts).

logical approaches to God in Egypt and in the neighbouring culture of Israel. There was no fundamental divergence between Egyptian and Israelite basic theological concepts concerning creation and the number of demiurges. The Creator was only one and everything descended from this unique divine source. Therefore, on the ontological level, at the moment of creation, both religions offered only one God, the concept which we use to call monotheism. Differences occur first on the cultic level, or the concepts of representation of the God. If we tend to accept the term: monotheism with the reference to the Amarna religion, one can state precisely that this was *monomorphic monotheism*, with only one imaginable or imaginary shape of God officially accepted by theologians. In the period of the 21st dynasty an opposite traditional concept was presented by the theologians of the theocratic State of Amun: since the God is in everything and everything is in the God "who made millions of himself", there are practically no limits of the ways, in which He can be imagined, named or represented. Thus, the *polymorphic monotheism* is implied here. The rigorous reforms of Josias lay the foundations of the third concept: the God should not at all be represented, which can be called consequently, *amorphic monotheism*. How did the monotheism in the kingdom of David and Salomon look like: was it nearer to Josias's

model, or to the contemporary Egyptian one? Personally, I would be inclined to the latter possibility. One thing seems unquestionable: an actual character of an official religion was determined not only by theological considerations, but also by political reasons. In the following, this very close relation between the development of the political situation and iconography mirrored in various media will be hinted at.

In the whole period in consideration that covers about 200 years (it begins before the 21st dynasty, and ends half a century after the accession of the first king of the 22nd dynasty), five sub-periods (phases) can be distinguished, each of these being characterized by a different political situation.

PHASE I (c. 1080–1040 BCE)

The first phase corresponds to a period of ca. 40 years, from about 1080 to 1040 BCE, which covers the decade of the “Renaissance Era” and the early 21st dynasty: the reign of the king Smendes in Tanis and the High Priesthood (and later kingship) of Pinudjem I in Thebes. The situation in the country was then determined by the announcement of the *whm-mswt* era in consequence of the civil war, resulted from a rebellion of the Nubian army corps headed by Panehesy. During the war even the sacred enclosures of Theban temples and the royal necropolis of the Kings’ Valley were infringed and despoiled, and this necessitated an extraordinary, magical repeating of the act of creation. Changes were revolutionary, king Ramose XI was brushed aside, and Amun himself, acting through his High Priests took over the Egyptian rulership.

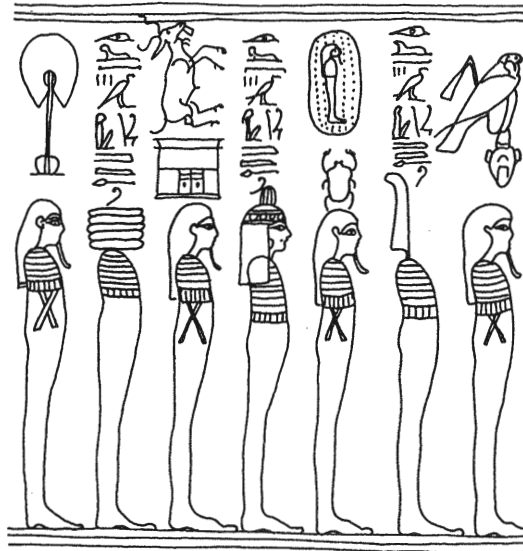
These changes were reflected in an abandon of many elements of traditional iconography, especially those related to the royal symbolism, and at the same time in the eruption of new patterns of purely theological contents. The most traditional characteristic motif of the pharaoh triumphant disappeared from the newly decorated temples, and scenes of pious activity in front of divine statues or sacred emblems, and the scenes of processions celebrated by the High Priest were introduced instead. Such was the situation of the temple of Khonsu (Temple of Khonsu 1979), decorated successively by Herihor and Pinudjem I. The last-mentioned official acted also in the name of his deceased father Piankh who had not had enough time to add anything to the decoration during his short office of only 3 years.⁶ Monumental decorated tombs typical for Ramesside functionaries were abandoned as well⁷, being replaced by non-decorated hidden

⁶ I am in disagreement with K. Jansen-Winkel (1992, 1997) regarding his idea of replacing Herihor by Piankh as the alleged originator of the ‘Renaissance era’; cf. Niwiński 1995: 330 n. 1, 338–342.

⁷ The latest decorated Theban tomb known so far seems to be TT 259, dated through an ostrakon with “Year 18” in the reign of Ramesses XI. In the 18th year the civil war broke out, directly preceding the announcement of the *whm-mswt* era in Year 19 (Feucht 1994: 57–58).



a



b

Fig. 10 Ensemble of funerary papyri belonging to Nany, daughter of Herihor: **a** papyrus of the new version of the Book of the Dead; **b** papyrus of the new composition *t3 md3t imy d3t*.

burial places (rock caches). The iconographic revolution affected also coffins. While the Ramesside coffin-cases, undecorated inside, repeated on their outsides the pattern of the royal sarcophagi, with dominating figures of the Sons of Horus⁸, the new type coffin case was richly decorated both inside and outside, and a new iconographic repertoire appeared on its walls⁹ (*pl. I:1-III:5, figs. 4, 7, 9, 11-14*).

The traditional Book of the Dead on papyrus also underwent changes, and a kind of new redaction appeared on manuscripts with a clear preponderance of vignettes over texts (Niwiński 1989a: 132-151, type BD.III.1). At the same time a new religious composition on papyrus was introduced into the funerary equipment. This second papyrus called *t3 md3t imy D3t*, or “Book of What is in the Netherworld”, contained new iconographic motifs – which remained however in close relation to the Litany of the Sun – and was intimately connected with the mummy, being placed between its things and rolled together with it in bandages (Niwiński 1989a: 159-168, type A.I.1). The earliest datable ensemble of two funerary papyri representing both categories once belonged to one of Herihor’s daughters, Nany (*fig. 10a-b*).¹⁰

A number of new iconographic motifs enlarged considerably the Ramesside funerary repertoire, a phenomenon which is consistent with the eruption of creative energy in the conditions of the “Repeating of Births” (*whm-mswt*) period (Niwiński 1996). The world was newly recreated, and everything including the ideas of the world, time, life, death, God, man and all the mysteries of existence should have been portrayed and described. What we find on coffins and papyri of that period is the iconographic counterpart, in the realm of funerary beliefs, of a series of names of various things written in the lists called onomastica in Egyptological literature. Note that the longest known text of this kind, the onomasticon of Amenemope¹¹, was created in the period under discussion.

This was also a time, when the majority of iconographic motifs that are most characteristic of the 21st dynasty appeared on papyri and – first of all – on coffins.

The essence of polymorphic monotheistic theology was the concept that the Great God (*ntr ʿ3*) was one and unique, but at the same time he was the Lord “of many faces” (*ʿš3 ḥrw*), “of many forms” (*ʿš3 ḥprw*), and “of many names” (*ʿš3 mw*). The official name in the titles and protocols was “Amun-Re”, a formula

⁸ Cf. the coffin ensemble of Takayt in Frankfurt/Main: Polz 1993: 302-323. The same decorational scheme appears on other Ramesside coffins (e.g. Berlin, Ägyptisches Museum, Inv. 10832; Cairo, Egyptian Museum, Inv. 27308; London, British Museum, Inv. 48001; Paris, Louvre, Inv. N. 2571; etc.).

⁹ Examples of the early phase coffins are: Paris, Louvre, Inv. N. 2609-11 (Sutimes); Paris, Louvre, E. 13029, E. 13046 (Panebmontu); Besançon, Musée des Beaux-Arts (Seramon); Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 15216-18 (Amenemhat).

¹⁰ New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 30.3.31 and 30.3.32; Niwiński 1989a: 347-348 (Cat. New York 13-14).

¹¹ Pap. Moscow, Pushkin Museum, Inv. 169; Gardiner 1947: 24-63.

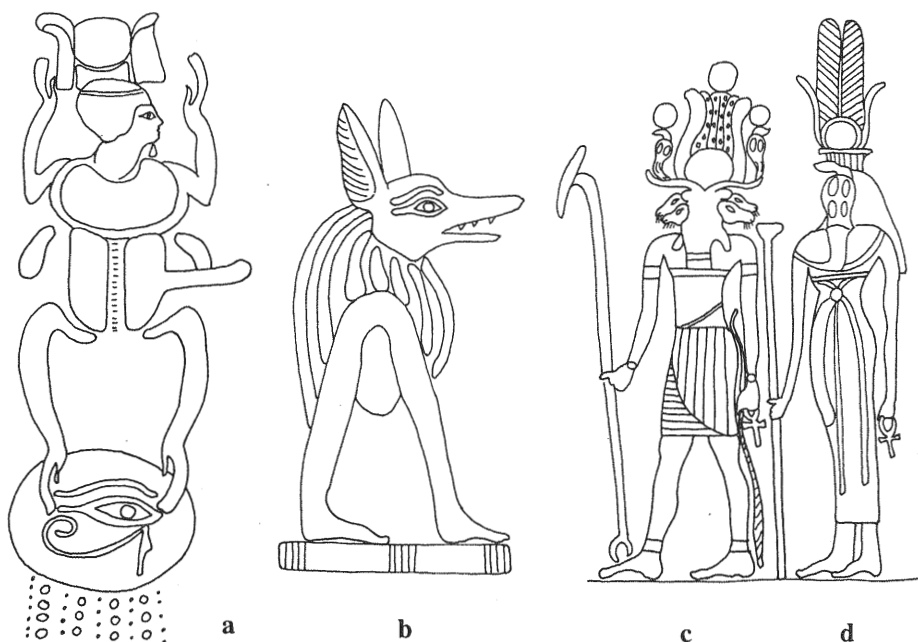


Fig. 11 Various figures of the Great God, "Lord of many faces", represented on coffins: Turin, Museo Egizio, Inv. 2236 (a); Inv. Suppl. 7714 (b); Inv. 2237 (c, d).

which I understand as conceived in typically Egyptian terms of harmony-of-contrasts as invisible (*imn*) in visibility.¹² The concept of "many faces" or "many forms" of the Unique God was the starting point to create a practically unlimited number of images representing Amun-Re. In some respects this series of sometimes very strange creatures met on coffins and papyri (fig. 11a-d) may be interpreted as a new redaction of the venerated older composition of the Litany of Re.

Iconographically attested reflections on the God's images were accompanied by considerations on his cosmic activity: the apparent sun's travel on the sky (fig. 12) demarcated the limits of the created world. It was then for the first time attempted to describe the structure of this world by pictorial means. These cosmological scenes (pl. I:2, figs. 2-3) are probably the most complicated of any ancient Egyptian compositions ever done, and their detailed analysis is impossible within this article.¹³ In short, the idea of the structure of the world presented itself as follows: The crated cosmos consists of two symmetrical halves,

¹² Everyone can easily verify this: when looking by day for some time at the sun, the visible Re of the Egyptians, one would quite soon see nothing more.

¹³ An explanatory attempt of these scenes is being prepared by the present writer in a book on the 21st dynasty, which will be published in the *OBO* series.

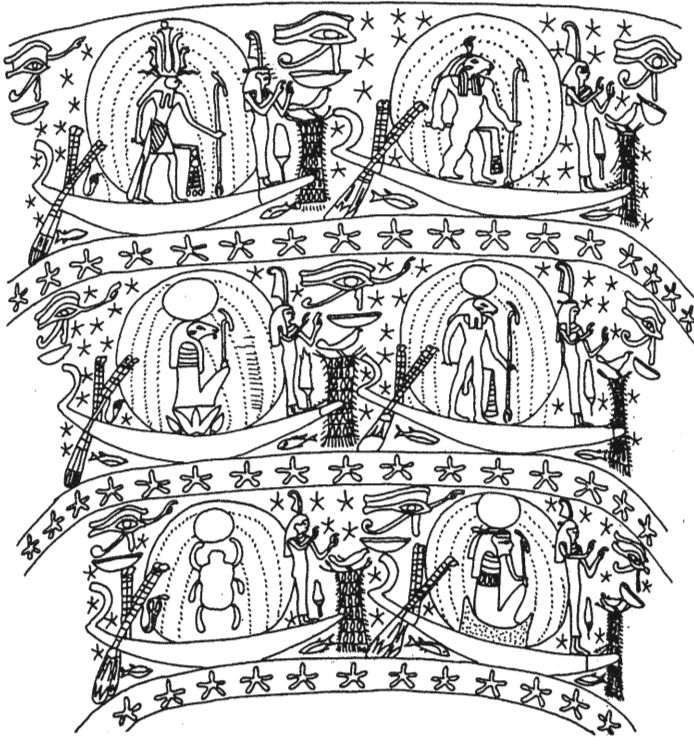


Fig. 12 The Sun's travel represented in the form of 12 barks with various forms of the God (Fragment of a coffin scene, Cairo, Egyptian Museum, J. 29736).

each one resembling what would today be called a hemisphere.¹⁴ The upper hemisphere, the base of which was made by the surface of the earth, was visible, and the solar bark traveled over it by day. This part of the world was connected with the name of Re. The other hemisphere was mysterious, invisible, dark, associated with the dead, and connected with the name of Osiris. The scenes representing both hemispheres are sometimes combined in the iconographic repertoire of a coffin in such a way that the composition depicting "the map of the (visible) world" (usually the scene "with Geb and Nut", cf. *fig. 3*) was painted on one side of the coffin-case, while the scene portraying the netherworld (the scene "with the Great Serpent", cf. *pl. I:2*) appears on the opposite side (as a rule, at the level of shoulders). Thus, the mummy placed inside of the coffin between these two images of the two parts of the world could have been imagined as taking place in the center of the Universe (Niwinski 1989c).

¹⁴ Th. Devéria was the first Egyptologist who used this designation, while describing the Amduat as "Le Livre de l'Hémisphère inférieure" (Devéria 1874: 15-48).

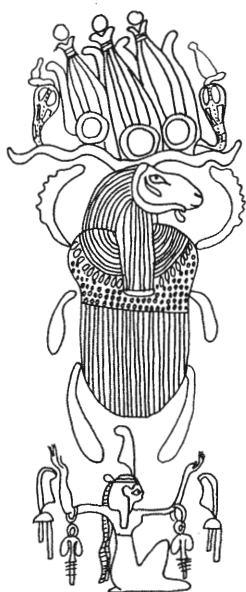


Fig. 13 The eternal circuit of the Sun, represented in a shortened form (coffin scene, Cairo, Egyptian Museum, J. 29736).

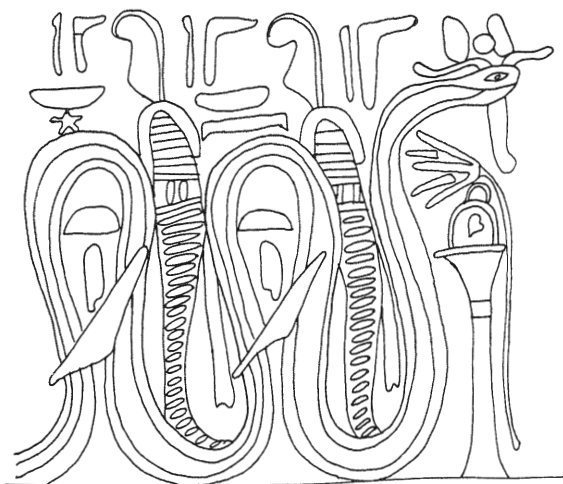


Fig. 14 Triumph against Apopis, rendered on a late 21st dynasty coffin from a secondary workshop (Turin, Museo Egizio, Inv. 2228).

The eternal circuit of the God along the limits of the cosmos was understood as condition of existence of this, and condition of the life: this idea is another characteristic topic of 21st dynasty iconography. Combination of various iconographic elements representing both spheres of existence, and thus evoking the solar-osirian union of the universe in God (Niwiński 1989d) are found in practically each scene (fig. 9). In Egyptological literature such elements are termed “constellations” or “Sinnkomplexe” (Assmann 1983: 54-60; Keel 1990: 403-404). Mummy, Osiris, Isis, Nephthys, Anubis, *ḏd*-pillar, or *tjt*-hieroglyph belong to the Osirian complex of meanings, while solar disc, bark, ram, Ba, uraeus belong to the sphere of Re. The *uḏat*-eye being the eye of Osiris but also the eye of Re, it combines both spheres. The complicated star course scenes are sometimes much shortened and limited to three or even two elements (fig. 13). Some combinations of motifs may be understood as cryptograms: the scarab placed between a solar element (bark, disc, etc.) and an Osirian one (mummy, *ḏd*-pillar, etc.; pl. II:3) forms a sentence: (This is) Osiris who becomes Re (or *vice versa*), which is the shortest possible description of the eternal circuit of the God.

During his eternal travel the God is active, causing the resurrection of the dead (fig. 14) or protecting the world by repelling the cosmic enemy (pl. II:4). These scenes were also introduced together with the new repertoire. Finally, a number of traditional vignettes of the Book of the Dead were added to the cof-

fins' iconography, e.g., the scenes with the cosmic cow (*pl. III:5*), the sycamore dryad, the act of preparing the mummy of Osiris, the Last Judgment, the paradise image, etc. Needless to say, each type of these scenes exists in numerous variants.

PHASE II (c. 1040–990 BCE)

The second phase covers the early-to-middle period of the 21st dynasty, which corresponds to the reign of Psusennes I at Tanis and to the High Priesthood of Menkheperre at Thebes. The main political factor of this phase exerting an impact on iconographic media of the period was the country's stabilization achieved during the very long peaceful government of the two brothers, which were sons of Pinudjem I and grandsons of Ramesses XI (since Pinudjem was the latter's son-in-law). King Psusennes I was evidently proud of this descent, as shown by the appellation "Ramesses-Psusennes" found in his tomb at Tanis (Kitchen 1986: 47-49). The come-back of Ramesside blood to the Egyptian throne in combination with political and, no doubt, economical stabilization caused the reappearance of traditional symbols and activities. Unfortunately, very little more than foundations remain as witnesses to Psusennes I's huge building activities at Tanis and elsewhere (Kitchen 1986: 268-269; Tanis 1987: 60). Psusennes's *nbtj* name: "Great of Monuments in Karnak" hints at some works realized at Thebes, probably in continuation of king Pinudjem I's activities there (erection of a big statue, renovation of the avenue of sphinxes in Karnak, etc.; cf. Kitchen 1986: 258-259).

Psusennes I's tomb at Tanis was built of giant blocks of granite from Asuan. Decoration in the antechamber, made during Psusennes's lifetime, shows a very high standard of relief execution. The funerary equipment comprised a number of beautifully executed objects, testifying to the high quality craftsmanship of the Tanite workshops (Montet 1951: 27-35, 91-158). After a long break, decorated tombs of some high state officials reappeared in Tanis (Montet 1960: 81-93) and probably also in Thebes (Feucht 1994: 60), from where little material of this sub-period is preserved. The tomb of the High Priest Menkheperre has never been discovered, but I risk the thesis that once found, it might also provide us with a number of coffins belonging to the highest functionaries of the Theban State of Amun of that time. Pinudjem I was probably buried in the tomb prepared in the Valley of Kings for his father-in-law Ramesses XI. Not only was an inscription of Pinudjem (with his name written in cartouche) found there (Ciccarello 1979), but also small chips of gilding originating no doubt from some gilded coffins (Ciccarello & Romer 1979: 3-4, 9-10). By no means I can accept the hypothesis put forward a few years ago, according to which it was the administration of the period (i.e., the High Priest himself) who took the drastic step of despoiling and stripping the royal mummies in the tomb of Ramesses XI (Reeves 1990: 276-277; Taylor 1992: 188-189). The splinters of wood and gild-

ing found in the tomb could well originate from one of the gilded coffins of Pinudjem I, his wife Henuttawi, or his sister Nodjmet. By the way, the fact of the production of completely gilded coffins for Pinudjem and his next of kin (Niwiński 1988: 40) is indicative of a rather good economic situation of Egypt in that period.

The coffins of Amun's priests from Thebes are our principal source of information about the impact of politics on iconography. Besides the rich iconographic repertoire known from the precedent period, a new kind of decoration is now observed. It shows an archaizing tendency which seems to be consistent with the general trend of the period. Archaizing manifests itself in various ways, e.g. through examples of coffin decoration reminiscent of the Ramesside period. One can observe, for instance, resignation of an inner decoration¹⁵, reappearance of some elements of the "living effigies" of the deceased on coffin-lids¹⁶, the application of open-work mummy-covers¹⁷, and the renewed popularity of the old traditional motif of the Sons of Horus in the decoration of the coffin-case¹⁸.

PHASE III (c. 990–980 BCE)

The time of stabilization and prosperity was followed by a very short period of about 10 years which brought about tremendous changes in iconography. This decade corresponds to the last years of King Psusennes I and his counterpart, the High Priest Menkheperre, followed by the reign of King Amenemope at Tanis and the High Priesthood of Nesbanebdjed and Pinudjem II (his first years) at Thebes.

According to my reconstruction (Niwiński 1995: 352–353), a competitor for the throne, most probably of Libyan origin, appeared towards the end of the 47-years long reign of Psusennes, who was then old and possibly decrepit or ill. The natural dynastic successor, prince Amenemope, son of Psusennes I, found himself in a difficult situation, but the powerful Menkheperre decided to protect his nephew. The oracle of Amun supposedly announced that the High Priest became King, being at the same time the co-regent of his old brother Psusennes at Tanis and of Amun himself at Thebes. As a matter of fact, Menkheperre started using the royal cartouche and counting the regnal years (his 48th and 49th years are attested in documents). Many cartouches of "the King of Upper and Lower Egypt Menkheperre" originate from the frontier fortress of from El-Hibe which

15 E.g. the coffins of High Priest Masaharta and God's Wife Maatkare, children of Pinudjem I: Cairo, Egyptian Museum, Inv. 26195 and 26200.

16 E.g., the coffin in Grenoble, Musée des Beaux-Arts, Inv. 3572, with the shapes of human feet carved on the lid.

17 The coffin in Cairo, Egyptian Museum, Inv. 29733.

18 E.g., the coffins of Masaharta and Maatkare (cf. note 44). The coffin-cases with decoration painted on the white ground (the type "D" in Niwiński 1988: 90) also belong here.

was built by Menkheperre between the two realms of Amun (Niwiński 1995: 352, n. 108). This may be connected to preparations of a possible civil: the Libyan party in the north was strong enough to force its candidate on the first occasion.

Having adopted royal status, Menkheperre obtained some royal privileges, the most important for our concern being his right to use an old royal funerary composition, the Amduat. For this purpose probably the whole decoration covering the eastern wall in the sarcophagus chamber of king Amenhotep II, containing Hours IX to VII and the abbreviated version of the Amduat, were copied (Niwiński 1989a: 178-179). Menkheperre's papyrus is not known, but precisely towards the end of his reign a number of high functionaries of the Theban State of Amun used the same composition for their private burials (ibid. 177). To my understanding, this privilege was probably the price paid by Menkheperre in order to have his royal status accepted by the Theban priests. From that moment the motifs from the royal Amduat appeared on papyri, and later also on coffins. In any case, year 48 of Menkheperre/Psusesen I is the *terminus ante quem non* for the appearance of these motifs in non-royal funerary equipments.

A cartouche with the name Menkheperre looked identically to the one with the coronation name of Tuthmosis III. It was perhaps no pure coincidence that the name of the great conqueror reappeared officially at a time when a civil war was impending. One may also presume that these cartouches copied on scarabs and exported in large amounts carried a clear message addressed to foreign rulers, among whom King David of Israel, stressing Egypt's awareness of the political developments in Palestine and appealing to the famous name Menkheperre. Such an interpretation of early Iron age Menkheperre scarabs from Palestine (fig. 1d-f; Keel 1994: 17¹⁹) does not necessarily contradict a possible cryptographic reading of *Mn-hpr-r*^c as divine name Amun (ibid. 39-40). However, for the time being the 'historico-political' interpretation seems more convincing to me than the purely 'religious' one.

PHASE IV (c. 980-965 BCE)

What was feared in the third phase became reality in the next sub-period of the later 21st dynasty, our fourth phase. Again a relatively short period of about 15 years, this represents the reign of Manethonian king "Osochor" and the first part of the reign of Siamun at Tanis, the High Priesthood of Pinudjem II and some first years of Psusesen II at Thebes. The civil war probably broke out after the death of Amenemope. To be sure, we have no direct information about this, but indirect indications abound. First of all, both royal necropoleis in the Valley of the Kings and at Tanis were plundered. The robbing of Psusesen I's tomb is particularly significant (Niwiński 1995: 354). This tomb was not only built of

¹⁹ The objects are dated to the New Kingdom in the publication, which seems open to doubt.

huge granite blocks but situated within the precinct of the temple of Amun, thus lying in the heart of the new capital of Egypt. I cannot imagine that a robbery could have been committed in this royal tomb, no doubt well protected, in a normal situation. The complete lack of any mention of the name "Osochor" (undoubtedly identical with a Libyan Osorkon, cf. Yoyotte 1977) in Theban contemporary sources provides another hint at a political crisis. Numerous texts from bandages and mummy-braces found on the priestly mummies in the famous "second cache" of Deir el-Bahari furnished practically all the royal names mentioned by Manetho for of that period, except "Osochor"/Osorkon. The so-called Karnak Annals offer instead a cartouche of an unknown ruler. If this ruler was identical with "Osochor", which is tacitly admitted by many²⁰, the reasons of the whole crisis would become mystery. I rather presume that king "Osochor" was accepted only in the north, but not at Thebes, where he had opponents in the progeny of the line Pinudjem I-Psusennes I-Amenemope of the ruling dynasty.

The political chaos in the country resulted in an economical crisis. In exactly this period a considerable number of anonymous, poorly executed coffins appears at Thebes. The iconographic repertoire was not changed, but the decoration on most of them is of inferior quality. Moreover, one observes that the craftsmen of secondary workshops were no more familiar with the meaning of the old scenes which they were copying. However interesting, rather crudely executed variants of the well-known compositions (*pl. III:6, fig. 14*) seem to indicate inability and ignorance of the artists rather than new theological trends. One gains the impression that coffins, independently of the quality of its execution, were much more accessible than before. Their owners (or rather the customers of the workshops producing coffins) may represent a much broader spectrum of the Theban society than ever before. This phenomenon could reflect some social concessions resulting from the times of the all-embracing crisis (Niwiński 1995: 354-355 and n. 118-121).

The same observations regarding quality and iconographic contents hold true for the funerary papyri, which, as a rule, became shorter and narrower. The motifs of the Amduat are often combined with other figural compositions, and sometimes they are mere echoes of the old scenes and symbols (*fig. 15*). Many legends and hieroglyphic texts, both on the coffins and papyri, have little or no semantic meaning at all. Still, there are a few examples of individual products of good workmanship, too. These are, as a rule, connected with the family members of High Priest Pinudjem II.²¹ Funerary papyri written in hieratic probably appeared in this phase. The hieratic redaction of the Book of the Dead, con-

²⁰ This interpretation was proposed by Young 1963: 100-101; cf. also Kitchen 1986: 273; Grimal 1988: 384.

²¹ For example, the splendid coffin of his brother, Tjanefer: Cairo, Egyptian Museum, J. 29736; the Book of the Dead papyrus of his wife Nesikhons (Cairo, Egyptian Museum, J. 26230); and his own Book of the Dead (Papyrus Campbell, London, British Museum, 10793).



Fig. 15 Drawings from a late 21st dynasty funerary papyrus (Cairo, Egyptian Museum, SR VII.10241).

taining only one initial vignette (*etiquette*), thereafter became the dominant type (Niwiński 1989a: 113-118, pl. 1b-6a, type BD.I.2). It seems that the political crisis was overcome with the accession of Siamun. The economic collapse was surely much more difficult to treat with.

The political crisis in Egypt was probably among the factors that led to the unification of the Kingdom of Israel. The relations between Egypt and the State of Salomon were very good, as we may deduce from several passages in the Bible. It stands to reason that the cultural exchange between the two countries developed, too.

PHASE V (c. 965–900 BCE)

The fifth phase, which starts once the crisis was overcome under Siamun or Psusennes II, surpasses the chronological limits of the 21st dynasty. If we take into consideration the decoration of the coffins, this phase lasted until c. 900 BCE and ended under Osorkon I, when the yellow-type coffins disappear.

Stable conditions returned to Egypt, but it seems that the price to pay for it was the assertion of Libyan succession to the Egyptian throne after Psusennes II. The famous stela found at Abydos by Mariette evidences the political mechanisms which allowed the great chief of Ma, Sheshonq, to take over Egyptian kingship in a peaceful manner (Niwiński 1995: 355-356).

The iconography of the very late 21st and the early 22nd dynasty provides again enough evidence to prove the close relation between the political conditions prevailing in Egypt and the images appearing on temples and funerary equipment. It has already been observed that during the periods of stabilization, elements of royal iconography occur in many media. On the yellow-grounded coffins of the early 22nd dynasty, figures of deified kings and their names in cartouches, especially those of Amenhotep I and Tuthmosis III, are frequently encountered.²² Significantly, the Ramessides, even Ramesses II, are absent.²³ At

²² E.g. the coffin in Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, Inv. AEIN 1069: Koefoed-Petersen 1951: 25, pl. XLVIII (Tuthmosis III); coffin in Cleveland, Museum of Art, Inv.

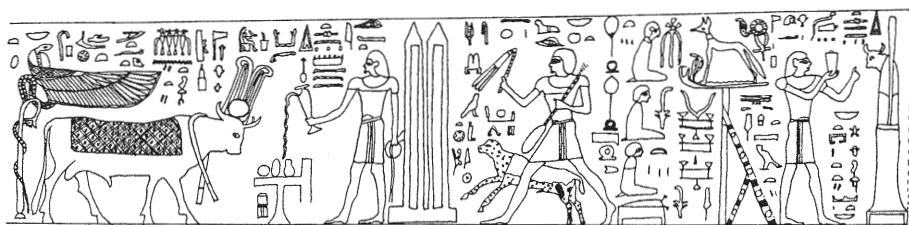


Fig. 16 Motifs of *hb-sd* ceremony on a late 21st dynasty coffin (Berlin, Ägyptisches Museum, 119780; Möller 1901: pl. IV).

the same time, other motifs related to royal symbolism – although sporadically known since the period of Pinudjem II as a consequence of Menkheperre's accession to the throne as co-regent of Psusennes I – became frequent on coffins, e.g. sphinxes, protecting falcons, fans and motifs related to the *hb-sd*-ceremony (fig. 16).²⁴ Although all these symbols are connected with the King of the Dead, Osiris, the influence of official royal iconography is evident. Another source of motifs met on coffins of the period is the royal Amduat (Niwiński 1989a: 236-237). Finally, scenes inspired by the paintings in the tombs of 'old good times'²⁵ display another characteristic trend in the coffin decoration of this period.

Traditional royal iconography also reappeared on the temples. The scenes of Pharaoh triumphant again reflect Egypt's imperial claims, which are consistent with Sheshonq I's expedition to Jerusalem.²⁶ Numerous scarabs from Palestine reproduce the scenes of Pharaoh's triumph over enemies (fig. 1a-c). It seems most likely that many of these seals, which fit the general development of images occurring on official media in Egypt, belong to this phase.

14.561 (Thutmosis III and Amenhotep I); coffin in Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, Inv. AMM 18: Boeser 1918, pl. X (Amenhotep I).

²³ Daressy maintained that the cartouche of Seti I was represented on a 21st dynasty coffin (Daressy 1908), but I could not document such a cartouche in Cairo or elsewhere. Daressy probably misread the name of Tuthmosis III (*Mn-hpr-r*) as Seti's name *Mn-m3't-r*, maybe on a badly preserved cartouche.

²⁴ The best example is offered by the coffin in Berlin, cf. our fig. 16.

²⁵ E.g. coffin of Djed-Montu, Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, Inv. AMM 18: Boeser 1918; Walsem 1997; cf. also Niwiński 1988, pl. XXIV.

²⁶ Cf. Fazzini 1988, pl. I, for a relief of Sheshonq I smiting foreign captives in the Amun Temple at Karnak.

BIBLIOGRAPHY

- Assmann, J., 1975, *Ägyptische Hymnen und Gebete*, Zürich – München.
- 1983, *Re und Amun. Die Krise des polytheistischen Weltbilds im Ägypten der 18.-20. Dynastie* (OBO 51), Freiburg Schweiz & Göttingen.
- Blumenthal, E., 1984, *Altägyptische Reiseerzählungen*, Leipzig.
- Boeser, P. A. A., 1918, *Beschreibung der Aegyptischen Sammlung des Niederländischen Reichsmuseums der Altertümer in Leiden: Mumiensärge des Neuen Reiches*, Dritte Serie, Milano.
- Ciccarello, M., 1979, *The Graffito of Pinutem I in the Tomb of Ramesses XI*, San Francisco.
- Ciccarello, M. & Romer, J., 1979, *A Preliminary Report of the Recent Works in the Tombs of Ramesses X and XI in the Valley of the Kings*, San Francisco.
- Dareddy, G., 1908, Sur un pseudo Séthos de la XXIIe Dynastie, *ASAE* 9, 31.
- Devéria, T., 1874, *Catalogue des manuscrits égyptiens au Musée Egyptien du Louvre*, Paris.
- Fazzini, R. A., 1988, *Egypt. Dynasty XX-XXV* (Iconography of Religions XVI, 10), Leiden.
- Feucht, E., 1994, Fragen an TT 259, in: *Thebanische Beamtennekropolen. Neue Perspektiven archäologischer Forschung* (SAGA 12), Heidelberg, 55-61.
- Gardiner, A. H., 1947, 2nd ed. 1968, *Ancient Egyptian Onomastica*, 3 vols., Oxford.
- Giveon, R. & Kertesz, T., 1986, *Egyptian Scarabs and Seals from Acco. From the Collection of the Israel Department of Antiquities and Museums*, Fribourg.
- 1988, *Scarabs from Recent Excavations in Israel* (OBO 83), Fribourg & Göttingen.
- Grimal, N., 1988, *Histoire de l'Égypte ancienne*, Paris.
- Jansen-Winkel, K., 1992, Das Ende des Neuen Reiches, *ZÄS* 119, 22-37.
- 1997, Die thebanischen Gründer der 21. Dynastie, *GM* 157, 49-74.
- Keel, O. (& Schroer, S.), 1985, *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel I* (OBO 67), Freiburg Schweiz & Göttingen.
- (& Keel-Leu, H. & Schroer, S.), 1989, *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel. II* (OBO 88), Freiburg Schweiz & Göttingen.
- (& Shuval, M. & Uehlinger, C.), 1990, *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel. III. Die frühe Eisenzeit. Ein Workshop* (OBO 100), Freiburg Schweiz & Göttingen.
- 1994, *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel IV* (OBO 135), Freiburg Schweiz & Göttingen.
- 1995, *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel. Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Einleitung* (OBO.SA 10), Fribourg & Göttingen.
- 1997, *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel. Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Katalog. Bd. I* (OBO.SA 13), Freiburg Schweiz & Göttingen.
- Keel, O. & Uehlinger, C., 1996, *Altorientalische Miniaturkunst. Die ältesten visuellen Massenkommunikationsmittel. Ein Blick in die Sammlungen des Biblischen Instituts der Universität Freiburg Schweiz*, 2. Aufl., Freiburg.
- 1997, *Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener Quellen* (Quaestiones disputatae 134), 4. Aufl., Freiburg i. Br. – Basel – Wien.
- Kemp, B., 1986, *Amarna Reports III*, London.
- Kitchen, K. A., 1986, *The Third Intermediate Period in Egypt (1100-650 B.C.)*, Warminster.
- Koefoed-Petersen, O., 1951, *Catalogue des sarcophages et cercueils égyptiens*, Copenhagen.
- Maspero, G., 1889, *Les momies royales de Déir el-Bahari*, Paris.
- Möller, G., 1901, Das *Hb-šd* des Osiris, *ZÄS* 39, 71-74.
- Montet, P., 1951, *Les constructions et le tombeau de Psousennès à Tanis*, Paris.
- 1960, *Les constructions et le tombeau de Chéchonq III à Tanis*, Paris.
- Niwiński, A., 1988, *21st dynasty Coffins from Thebes. Chronological and Typological Studies* (Theben 5), Mainz.
- 1989a, *Studies on the Illustrated Theban Funerary Papyri of the 11th and 10th Centuries*

- B.C.* (OBO 86), Fribourg & Göttingen.
- 1989b, Some remarks on rank and titles of women in the Twenty-first dynasty Theban State of Amun, *DE* 14, 79-89.
 - 1989c, Mummy in the coffin as the central element of iconographic reflection of the theology of the 21st dynasty in Thebes, *GM* 109, 53-66.
 - 1989d, The Solar-Osirian unity as principle of the theology of the State of Amun in Thebes in the 21st dynasty, *JEOL* 30, 89-106.
 - 1995, Le passage de la XXe à la XXIIe dynastie. Chronologie et histoire politique, *BIFAO* 95, 329-360.
 - 1996, Les périodes whm mswt dans l'histoire de l'Égypte: un essai comparatif, *BSFE* 136, 5-26.
- Polz, D., 1993, Särge, in: *Liebighaus-Museum Alter Plastik. Ägyptische Bildwerke Bd. III. Skulptur, Malerei, Papyri und Särge* (Katalog Nr. 70), Frankfurt am Main, 302-323.
- Reeves, C. N., 1990, *Valley of the Kings. The Decline of a Royal Necropolis*, London.
- Schroer, S., 1987, *In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament* (OBO 74), Freiburg Schweiz & Göttingen.
- Schulman, A., 1988, *Ceremonial execution and public rewards* (OBO 75), Fribourg & Göttingen.
- Tanis 1987 = *Tanis, l'or des pharaons*, Paris.
- Taylor, J. H., 1992, Aspects of the History of the Valley of the Kings in the Third Intermediate Period, in: C. N. Reeves (ed.), *After Tutankhamun. Research and Excavation in the Royal Necropolis at Thebes*, London, 186-206.
- Temple of Khonsu 1979 = University of Chicago, Oriental Institute Epigraphic Survey, *The Temple of Khonsu I: Scenes of King Herihor in the Court* (OIP 100), Chicago.
- Walsem, R. van, 1997, *The Coffin of Djedmonthiuufankh in the National Museum of Antiquities at Leiden*, Leiden.
- Young, E., 1963, Some Notes on the Chronology and Genealogy of the Twenty-first dynasty, *JARCE* 2, 99-112.
- Yoyotte, J., 1977, Osorkon, fils de Mehytouskhé, un pharaon oublié?, *BSFE* 77-78, 39-54.
- 1987, Une nouvelle figurine d'Amon voilé et le culte d'Amenopé à Tanis, in: P. Brissaud (éd.) *Cahiers de Tanis I* (Editions Recherche sur les civilisations; Mémoire 75), Paris, 61-69.

Bemerkungen zur Ikonographie der magischen Heilstatuen

LÁSZLÓ KÁKOSY

Die magischen Heilstatuen bilden eine bisher wenig untersuchte Gruppe innerhalb der spätägyptischen Plastik. Während das bekannteste Stück, der sog. "Djedher le Sauveur", als ein Würfelhocker ausgearbeitet wurde, erscheinen die meisten Heilstatuen als Standfiguren mit einer Horusstele in ihrer Hand. Der Vorläufer der Statuen des 4. Jhs. v. Chr. ist eine Sitzstatue mit zwei Figuren aus der Zeit Ramses' III.¹ Gegenüber den späteren Statuen, die die magischen Texte auf ihren Leib tragen, wurde hier der Thron mit den Zaubersprüchen beschriftet. Auf diesem Sitzbild sind die Texte noch nicht mit Illustrationen versehen. Die Illustrationen, meist Götterbilder, erscheinen erst in der spätägyptischen Gruppe.²

Die reichste Sammlung derartiger apotropäischer Illustrationen ist auf der Metternichstele aus der Zeit Nektanebos' II. belegt. Die nächstfolgende datierbare Statue ist die des Djedhor mit dem Namen des Philippos Arrhidaios. Obwohl dieses Denkmal mit einer Menge von kleinen Götterbildern versehen ist, finden die Illustrationen in der sonst wichtigen Publikation von Jelínková-Reymond³ kaum Beachtung; keine Fotos davon sind zu finden, und die Zeichnungen sind meist unbrauchbar. Auch die Publikationen der Horusstelen beschäftigen sich mit den Illustrationen nur beiläufig. Auf qualitätsvollen Stelen und Statuen sind die Bilder sorgfältig und genau eingeritzt, bei vielen anderen Stücken sind sie dagegen kaum erkennbar und können nur mittels Analogien identifiziert werden.

Was die Themen der Bilder betrifft, kehren einige Szenen wie z. B. Isis mit dem Horuskind in den butischen Sümpfen des öfteren wieder. Auch die Tötung oder das Unschädlich-Machen von Krokodilen oder Schlangen ist ein ständiger Bestandteil der Illustrationen. Ptah in der Form eines Skarabäus mit Menschen-

¹ É. Drioton, Une statue prophylactique de Ramsès III, *ASAE* 39 (1939) 57-89.

² L. Kákosy, Some Problems of the Magical Healing Statues, in: A. Roccati & A. Siliotti (ed.), *La magia in Egitto ai tempi dei Faraoni. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Milano 29-31 ottobre 1985*, Verona 1987, 171-186.

³ E. Jelínková-Reymond, *Les inscriptions de la statue guérisseuse de Djed-Her le Sauveur*, Le Caire 1956. Das Foto verdanke ich Herrn Dr. Mohammed Saleh. Die Zeichnungen wurden von Frau M. Szücs angefertigt.

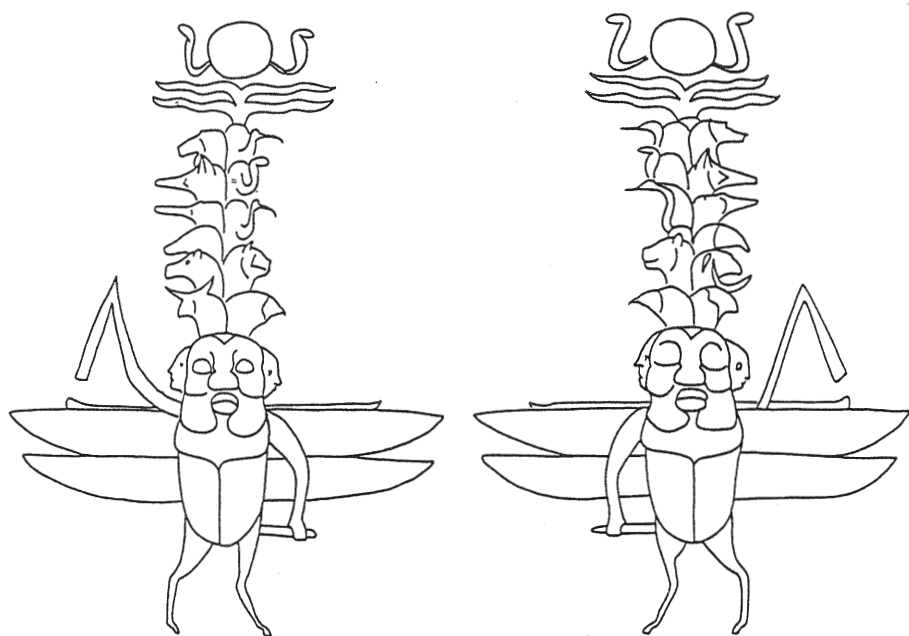


Fig. 1-2 Pantheistischer Bes auf der Statue des Djedhor (Cairo, Egyptian Museum).

kopf (*pth hpr ds.f*) scheint ebenfalls ein beliebtes Thema gewesen zu sein. Ptah-Sokar-Osiris wird auch als Zwerg abgebildet. Nut erscheint als eine Nilpferd-Mischgestalt gleich Thoëris. Amun und Chons werden als Krokodile und Horus als falkenköpfiges Krokodil (*hrw imj šnwt*) dargestellt. Allgemein zeichnet sich eine Tendenz in Richtung des Grotesken ab, und sonst ständig anthropomorphe Gottheiten erhalten oft eine Tiergestalt. Man kann auch bisher unbekannte Gottheiten antreffen. Ein Skorpion mit Frauenkopf heißt *hr.t* (auf einer Stele in Neapel), eine Nilpferdgöttin trägt den Namen *hr.t* (Turin 3030).

In Einzelheiten weisen die Vignetten jedoch eine bunte Mannigfaltigkeit auf. Im folgenden möchte ich einige sog. pantheistische Gottheiten besprechen, die von den bisher analysierten Mischgestalten abweichen.

Als Ausgangspunkt wähle ich eine Darstellung aus den Illustrationen der Djedhor-Statue. Sie gehört zu den Gottheiten vom Typ Bes-Pantheos, die gelegentlich Bes⁴, Amun-Re⁵, Haroëris⁶ oder Harmerti⁷ genannt werden. Zuletzt hat

⁴ Pap. Brooklyn 47.218.156, col. 4,1; cf. S. Sauneron, *Le papyrus magique illustré de Brooklyn*, Brooklyn 1970, pl. 4.

⁵ Ebd. 4,6, pl. 4.

⁶ Eine Statue aus Bronze im Louvre: A. J. Festugière, *Les cinq sceaux de l'Aïôn alexandrin*, *RdE* 8 (1951) 63-70. Ich verdanke die Möglichkeit, die Inschriften der Statue zu studieren, dem seitdem verstorbenen Herrn J. Vandier und Frau Dr. Chr. Ziegler.

⁷ F. W. Freiherr von Bissing, Zur Bedeutung der "pantheistischen Besfiguren", *ZÄS* 75 (1939) 131.



Fig. 3 Sopdu auf einer magischen Statue (Neapel, Museo Archeologico Nazionale).

J. Assmann diese Figuren in einer wichtigen Studie besprochen und in ihnen den all-einen Weltgott eines esoterischen Kosmotheismus erkannt.⁸

Der mit vier Flügeln ausgestattete Bes mit einem Skarabäus-Körper ist ithyphallisch und mit erhobenem Arm mit der Geißel dargestellt. Er wurde also auch mit Min identifiziert und galt somit als ein Fruchtbarkeitssymbol. Sein Haupt hat drei Gesichter, das vierte ist unsichtbar, er muß deshalb als ein *Bes quadrifrons* vorgestellt werden. Aus seiner Scheitelgegend wachsen nicht weniger als elf Tierköpfe aus: Stier, Falke, Katze (oder Löwe), Uräus, Ibis, Geier, Schakal usw. Die Wichtigkeit der Gestalt kommt auch dadurch zum Ausdruck, daß sie auf der Statue zweimal abgebildet wurde (Fig. 1-2, Pl. IV).

Der sog. pantheistische Bes dürfte im wesentlichen aus älteren ägyptischen Religionsstufen erwachsen sein, doch könnte man daneben auch gewisse Wirkungen in der Ikonographie aus dem Osten in Betracht ziehen. Hier darf man vor allem an den Dämon Pazuzu⁹ denken, der in seinen Darstellungen ähnliche Züge wie die pantheistischen Bes-Gestalten aufweist. Im Ashmolean Museum¹⁰ befindet sich eine ithyphallische Bronzestatue des Pazuzu mit Löwengesicht und Flügeln und Beinen eines Vogels. Sein Schwanz hat die Form des Stachels eines Skorpions. Da die Statuette angeblich in Tanis gefunden wurde¹¹, kann sie als ein Beleg für Beziehungen auf religiösem Gebiet betrachtet werden. Tanis war auch sonst reich an orientalischen Denkmälern.¹² Wenngleich der pantheistische Bes als ein Geschöpf einer innerägyptischen Entwicklung gelten muß, ist es

⁸ J. Assmann, *Monotheismus und Kosmotheismus* (SHAW 1993/2), Heidelberg 1993, bes. 42.

⁹ D. O. Edzard, s. v. "Pazuzu", in: W. H. Haussig (Hg.), *Götter und Mythen im Vorderen Orient*, Stuttgart 1965, 48.

¹⁰ P. R. S. Moorey, A Bronze "Pazuzu" Statuette from Egypt, *Iraq* 27 (1965) 33-41.

¹¹ Ebd. 33.

¹² Vgl. z. B. den Kult der Anat und des Hauron, dazu M. Römer, s. v. "Tanis", *LÄ* VI 194-209, hier 198f.

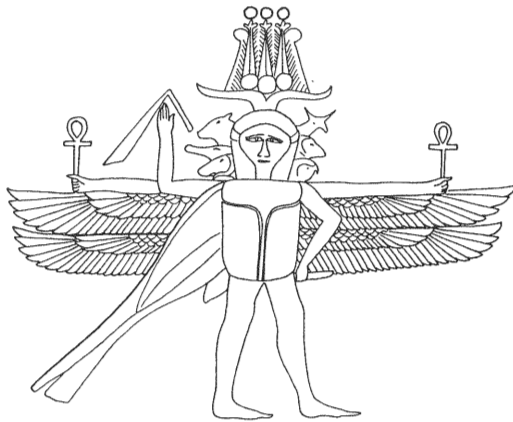


Fig. 4 Androgyne Gottheit auf einer magischen Statue (Neapel, Museo Archeologico Nazionale).

doch leicht vorstellbar, daß zur Zeit der Assyrieherrschaft in Ägypten die ikonographische Verwandtschaft der beiden göttlichen Wesen bewußt geworden ist. Pazuzu galt einerseits als böser Dämon der Unterwelt, andererseits erscheint er auch als Schutzgeist gegen die Dämonin (oder Göttin) Lamaštu.¹³

Eine ägyptische magische Statue in Neapel ist besonders reich an ähnlichen Mischgestalten.¹⁴ Eine Figur hat einen Kopf, der die Züge des Bes und des Sopdu in sich vereint. Er hat vier Flügel, und aus dem Rücken wächst ein Vogelleib heraus. In der einen Hand hält er eine Schlange, die andere ist erhoben und hält die Geißel (Fig. 3). Nach der begleitenden Inschriften ist er "[Sopdu], der Herr des Ostens ([*spdw*] *nb j3bt.t*) und Sopdu der Schöne (Vollkommene), der Ba des Re (*spdw nfr b3 r'w*)". Als mythologische Grundlage dürfte die auch sonst belegte Identifizierung Sopdus mit Bes und Re mitgespielt haben.¹⁵

Weitaus kompliziertere Konzeptionen liegen einer anderen Mischgestalt auf derselben Statue zugrunde. Die hathorköpfige Gottheit wurde als ein androgynes Wesen vorgestellt: Sie ist ithyphallisch abgebildet und mit vier Flügeln und vier Armen ausgestattet. Aus ihrem Skarabäus-Körper wächst ein Vogelleib heraus. Das Haupt wird von sechs Tierköpfen umgeben (Fig. 4). In der Inschrift wird sie als "Herr des Himmels, der die beiden Länder mit seinem Auge erhellt (*nb pt*

¹³ J. Black & A. Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*, London 116, 147.

¹⁴ C. Barocas, in: *Civiltà dell'Antico Egitto in Campania. Per un riordinamento della Collezione Egiziana del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli 1983, hier 22, fig. 4; R. Pirelli, in: R. Cantilena & P. Rubino (ed.), *La Collezione Egiziana del Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (Soprintendenza Archeologica per le Province di Napoli e Caserta), Napoli 1989, hier 111, fig. 16; M. L. Buhl, *The Late Egyptian Stone Sarcophagi*, København 1959, fig. 99. Die Publikation der Statue ist im Druck.

¹⁵ I. W. Schumacher, *Der Gott Sopdu, der Herr der Fremdländer* (OBO 79), Freiburg Schweiz & Göttingen 1988, 176f.

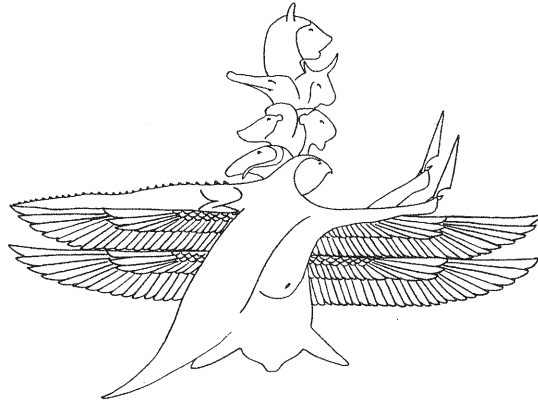


Fig. 5 Pantheistischer Gott auf einer magischen Statue (Neapel, Museo Archeologico Nazionale).

šḥd t3.wj m jrt.f) bezeichnet. Hier liegt offensichtlich eine sichtbare Manifestation vom Zusammenwirken zahlreicher Götter von recht verschiedener Natur vor.

Bei einer anderen Gottheit wird die Monstrosität bis zum Äußersten getrieben. Sie ist eine eigenartige Kombination von einem Vogel und einem falkenköpfigen Krokodil (Fig. 5). Die Messer in den Händen wie auch die Inschrift "Groß an Kraft, der die Fremdländer niedertritt (*ʿ3 pḥtj ptpt ḥ3swt*)" stellen die kriegerischen Züge des Gottes dar.

Es gibt Beispiele dafür, daß die Bilder abstrakte Ideen zum Ausdruck bringen. Höhere philosophische Vorstellungen werden z. B. auf der Horusstele der Heilstatue im Louvre (Tyszkiewicz-Statue) mit den Gestalten des Hu und Sia angedeutet.¹⁶ In einer Reihe von Dämonen auf der Statue in Neapel sitzen die Figuren auf Postamenten, die mit den Abbildungen von Uroboros-Schlangen in der Form der Hieroglyphe *ḡw* versehen sind.¹⁷ Hiermit wird in bildlicher Form auf die Niederlage, zugleich aber auch auf die ewige Existenz der bösen Mächte angespielt.¹⁸

¹⁶ C. Aldred, F. Daumas & Chr. Desroches-Noblecourt, *L'Égypte du crépuscule*, Paris 1980, fig. 206.

¹⁷ L. Kákósy, Uroboros on Magical Healing Statues, in: *Hermes Aegyptiacus. Egyptological Studies for B. H. Stricker*, Oxford 1995, 123-129.

¹⁸ L. Kákósy, s.v. "Uroboros", *LÄ* VI 887.

Le Palais imaginaire: scale and meaning in the iconography of Neo-Assyrian cylinder seals

IRENE J. WINTER*

Pirḫiya Beck
in memoriam

André Malraux, in his highly influential book *Le Musée imaginaire*, originally published in 1947, examined the powerful role of photography in the then-modern experience of works of art. An easily reproducible medium, the photographic image had become the means by which those who could not afford to travel to see a given master-work, or purchase an engraving or copy, could none-the-less be brought before a facsimile of the work. Malraux's point was that with the advent of photographic reproduction, the medium of diffusion had come to substitute for direct experience on an unprecedented scale (1965: 16). The *Museum Without Walls* of the English translation thereby existed in the imagination of the accumulator of mental as well as in reproduced images.

Malraux further noted that the relatively inexpensive photograph permitted dissemination not only of the acknowledged great works, but also of works of lesser masters, and, read between the lines, of lesser cultures (ibid. 88).¹ He argued that photography had thus served to change the very notion of the masterpiece itself.

It is relevant to the field of ancient Near Eastern studies that in order to make this point, Malraux included in his carefully-illustrated narrative a photographic

* I am indebted to a number of individuals for conversations on related topics: especially Jülide Aker, Jennifer Stager and other members of a Seminar on "Divine Representation" co-taught with Peter Machinist at Harvard University in the Spring of 1998, and also those students who have endeavored to grapple with the boundaries of 'iconography' over the years. I am also grateful to Sidney Babcock, Meriel Baines, Dominique Collon, Robert C. Hunt, Louis D. Levine, and John M. Russell for various acts of generosity; to Hayim Tadmor, who has more than once cleared away the brush and pointed me in the right direction when my own path seemed blocked; and to Henri Zerner, whose reading of Malraux when we taught together in 1994 has inflected my own, and whose paper on related issues has just appeared (Zerner 1999).

¹ "One engraved copies of Michelangelo; one photographs the lesser masters, 'peinture naïve', 'les arts inconnus'."

detail of the lion hunt slab from Aššurnāṣirpal II's Northwest palace at Nimrud (1947: 114, fig. 69 = our *pl. V:3*), along with a modern impression of an Elamite cylinder seal showing a roaring lion (*ibid.* 115, fig. 70). In the process of such photographic manipulation, it was observed, works lose their scale ("perdent leur échelle"). Malraux concluded that the consequence of all this "création par la photographie" was "*considérable*" (*ibid.* 98, emphasis mine).

Malraux's selection of a sculptural relief and a cylinder seal from the ancient Near East is particularly apt for the purposes of the present inquiry, as was his point that photography permits a selection and a juxtaposition never anticipated by the works' makers. It was noted that reproduction takes on a particular importance when applied to minor arts ("lorsqu'elle s'applique aux arts mineurs", *ibid.* 100). This "new life" of the original, made possible by selection, emphasis, and the elision of scale, was said to take on additional force through the possibilities afforded by dialogue with other monuments ("le rapprochement des photographies", *ibid.* 115). Illustration of the point was precisely the example cited above of the Elamite seal impression, which, when set alongside the Assyrian relief in the same photographic format, became itself a bas-relief.

That photographed works lose their scale, even when published with an accompanying caption giving measurements, is well known to anyone who teaches with visual aids – slides or photos: without some referential element consciously included to provide scale for *both* images, the seal and the architectural relief appear identical in size, and are visually processed as such. This optical phenomenon adds additional meaning to the *musée imaginaire* as the site where things come together in the mind that were never intended to be so conjoined, and gives to the juxtaposed works an "amplitude" that, according to Malraux they would otherwise lack.

There can be little doubt that Malraux's thesis was the inspiration for Pierre Amiet when, as Conservateur-en-chef of the Département des Antiquités Orientales of the Musée du Louvre, he mounted the exhibition entitled *Bas-reliefs imaginaires* in the Hotel de la Monnaie, Paris, in 1973. In the introduction to the catalogue, M. Amiet expressed his opinion that the glyptic art of cylinder seals best encapsulated ancient Mesopotamian civilisation (1973: xxi). He suggested that this tiny art form, "ces monuments minuscules", capable of being held in the hand, represented better than "les arts 'majeurs'" the range of artistic production of the periods from which he had taken his examples.

Crucial in understanding Amiet's mission and his chosen strategy for validating the glyptic art of Mesopotamia (although unstated and unillustrated in the catalogue and hence retrievable only in memory and/or behind-the-scenes documentation of the exhibition itself) is that he chose to illustrate the artistic merit of and imagery on the seals not only by the display of selected examples and their modern impressions in standard vitrines, but also by the display of enormous, free-standing photographic blow-ups of the impressions. As a consequence, the seals' intaglio carving, when seen through the raised relief of the positive impression, was suddenly on a scale comparable to that of the major Assyrian palace

reliefs some 1500 years later. This exhibition technique certainly succeeded in making the point that what the West had classified as a minor art form ("art mineur dans nos civilisations", 1973: 1) had, on the contrary, occupied a privileged place in the civilisations of the ancient Near East. I can personally attest to having been overwhelmed by the sculptural richness apparent in the blown-up photographs; but what is more important is that it was through this heightened scale that the seals were indeed elevated to and experienced as a category of "major art".

What the exhibition elided, of course, was the *difference* in scale between seals and reliefs, just as had been anticipated by Malraux; and by so doing, it also elided the difference in function between seals and reliefs.

In the present paper I shall argue that, while there are times when this elision of difference is useful (as, for example, in the cross-cultural/cross-temporal mission of the exhibition noted above), there are equally times when the difference of scale, along with the contexts of use and experience these differences imply, must be kept in view if one is to capture particular aspects of reference and meaning within the originating tradition. In the context of the Fribourg colloquium's inquiry into images as purveyors of meaning in the mass media of the first millennium BCE, this distinction becomes all the more important: seals, widely used as tokens validating transactions and identifying authority in state, administrative and commercial affairs, were not only smaller than reliefs carved as part of large-scale decorative programs in the palaces (and occasionally, temples) of ancient Mesopotamia; they also frequently functioned within quite different spheres of activity and experience from the reliefs. And as such, it must at least be considered that the seals could also have had quite different goals, as well as audiences, in their visual display, however related their visual imagery.

The Neo-Assyrian Period of the first half of the 1st millennium BCE affords an excellent test case for such a proposition, as there is preserved in the archaeological record a good comparable sample of both seals and monumental carvings. The reliefs have been well-published and well-studied in the recent literature, while the corpora of seals and sealed tablets from excavated contexts are beginning to be available as well (see particularly Parker 1955, 1962; Dalley & Postgate 1984; Homès-Fredericq 1986; Herbordt 1992, 1996; Marcus 1996; Klengel-Brandt & Radner 1997, and the forthcoming work of the Assur Project). My intention here is precisely to uncouple the juxtaposition constructed by Malraux that erases context and size in the comparison of seal and relief as independent media, and to put in question the iconographic repertoires of each sub-set, both as they overlap and as they differ. Parallel goals in this enterprise are, first, despite, or perhaps *particularly in*, instances in which the imagery on seals can be related to imagery on sculptured reliefs, to return to each their specific role within Assyrian society; and second, by so doing, to examine the utility and limitations of some art historical methodologies and theories that underlie the study of visual imagery. Emphasis will be on exempla rather than on a large data set, although I am persuaded that the potential is there to be applied systematically to a large corpus as well. In the end, it is hoped that, by keeping these differences of scale and

function in mind, it may be possible to contribute to our understanding of the role of imagery within the Assyrian system of signification.

1. "ROYAL" SEALS

1.1. *King / hero vs. rampant lion*

A particular stamp-seal type showing a ruler or hero in single combat with a rampant lion was early identified as "royal" (Sachs 1953; Parker 1955: 114; see also Millard 1965, 1980-83 – e.g., our *fig. 1* and *pl. V:1-2*). Although to date no actual seals have been discovered, impressed examples of this seal-type have been found either on tablets of or actually inscribed with the names of at least six Neo-Assyrian rulers from Šalmaneser III (858–824 BCE) to Aššurbanipal (668–627 BCE) (cf. list, Herbordt 1992: 127 and pls. 34-36); and now that an uninscribed version has been convincingly suggested to date to the reign of Aššurnāširpal II (883–859 BCE; see Herbordt 1996), the sequence of seals is brought into conjunction with the more complete sculptured relief sequence from Aššurnāširpal's Northwest Palace at Nimrud/Kalhu to Aššurbanipal's North Palace at Nineveh.

If one were to seek for correspondences between seals and reliefs, such a corpus would be a natural place to begin, for, *if* the palace itself stood by metonymy for the state – as "The White House" for the United States (see Winter 1993) – and *if* these were indeed "royal" seals, *then* the official seal of the ruler, as head



Fig. 1 Drawing of cylinder seal impression from jar sealing: king vs. lion (Nimrud, Fort Šalmaneser, reign of Esarhaddon [680–669 BCE]; ND 7080; Baghdad, Iraq Museum).

of state, might be expected to replicate the same iconographic repertoire as that broadcast in the decorative program of the ruler's own seat.

Unfortunately, however, neither among the scenes of lion hunts attributed to Aššurnāširpal II on the Northwest Palace reliefs (*pl. V:3*), nor among the production of subsequent rulers, is there an exact parallel of isolated single-hand combat with a lion. On one of the bronze gate-bands from Balawat dated to Aššurnāširpal II (= British Museum WA 124698), a rearing lion with splayed paws is depicted twice in a manner not unlike the seals' lions, however the vignettes belongs within a larger hunt sequence. In one instance (Barnett 1974: *pl. VI*, above) the combatants are two kilted figures, neither of whom wears the royal headdress, and in the other, the rearing lion confronts an attack chariot (see *pl. VI:4*). Where the ruler himself does appear in personal combat against a rearing lion, on the reliefs of Aššurbanipal's North Palace (e.g., *pl. VI:5* and Matthiae 1998: 148), the unit is again bedded within the larger narrative sequence of the release and hunt of lions (although in true 'Malraux fashion', the dependent unit within the Aššurbanipal sequence is almost always cut out as a detail when shown in photographic parallel to the seal-type, thus appearing independent!).²

In glossing these stamp-seals as "royal" – implying the kings' own seals – this discrepancy has not been problematized. The analytical operation has involved mere 'motif recognition'; and it has often seemed permissible to conflate the motif of the extended *lion-hunt* with that of the single-hand *lion-combat*. The reduced dyad has thus been read, more implicitly than explicitly, as a necessary abbreviation given the limited space on the surface of the stamp seal itself; and the conflation of hunt and combat permits the two to be seen as equal alternatives within the long history of association of the Mesopotamian ruler with dominance over this most powerful of beasts (Cassin 1987a).

Several problems arise with this conflation, however. While we must allow for the incompleteness of the archaeological record and the possibility of un-

² The closest approximation to the seal imagery occurs on a rarely-published relief in the Louvre (AO 19903) from the North Palace at Nineveh. Consisting of three registers related to the lion-hunt, the middle register shows the king alone, spearing a rampant lion, while two soldiers with weapons stand to his left (Matthiae 1998: 148); to his right, two additional soldiers move away from the action, toward the right. Thus, the king and lion could be said to be framed by the two groups of soldiers. Nevertheless, as a sub-unit, it is still embedded within a larger scene of the hunt. Indeed, since the Aššurbanipal relief is late in the seal motif's sequence, one could suggest, rather than the seal copying a relief, that the 'vignette' in the hunt scene represents instead a direct quote from the seal-type – an insertion into the palace repertoire of the official state pose!

It should be noted that at least four dissertations dealing with aspects of the lion hunts of Aššurbanipal are presently in preparation: Jülide Aker for Harvard University; Giuseppe Sinopoli for the University of Rome "La Sapienza"; Chikako Watanabe for Cambridge University (see provisionally, C. Watanabe 1998a); Elnathan Weissert for Hebrew University, Jerusalem (see provisionally, Weissert 1997). This focused attention is timely, given advances in both cultural understanding and analytical process in recent years, and it is to be anticipated that each will contribute distinctively and significantly to our understanding of the theme and its dependent units.

discovered monuments or additional palace reliefs that *do* in fact represent Assyrian rulers in single combat with a rampant lion, its absence to date cannot be ignored. For what has been preserved, the distinction between the 'narrativity' of the hunt reliefs and the abstracted focus on the dyadic pair, or 'iconicity', on the seals (on which distinction, see Winter 1985), is not trivial. And on the single occasion when Aššurbanipal or his artists did choose to abstract the king's lion-hunt on a free-standing monument with a limited spatial field – i.e., the stele depicted overlooking the hunt area around Nineveh from the lion hunt sequence of Room C in the North Palace (Barnett 1977: pl. VI; reproduced in Weissert 1997: figs. 3-4) – it is the narrative unit of the king in his chariot spearing an attacking lion that is selected for depiction, virtually a direct quote from the full-scale hunt on the reliefs. How best, then, to understand the lack of fit, or rather, the variance, between the preserved seals/sealings and the royal reliefs?

I would first note that, from the Hebrew Bible book of Esther, in which the Persian King is said to give over his personal signet (ring) to his minister (Esther 3:10 and 8:2), to the Moghul painting showing a portrait of Shah Jehan holding his own seal (S. Canby 1998: no. 106, dated 1628), the notion of a single royal seal, use of which would affirm the legitimacy of documents and/or officially mark the sovereign's orders, has colored our expectations of these Neo-Assyrian stamps. Indeed, for the Moghul period, such a singularity of function and association, if not identity, is clearly ascribed. The inscription on the seal held by Shah Jehan replicates the ruler's own imperial titles: "King of the World", "Ever-victorious", etc.; while the contemporary *Shah Jehan-nama*, probably referring to the very seal depicted in the portrait, describes a royal seal "on which the noble name of His Majesty and the honorable names of his imperial ancestors were inscribed, and which is stamped on all the royal orders and commands" (cited S. Canby 1998: 142-144). In the Moghul case, then, there can truly be said to be a homology between the person of the Emperor and his mark/seal. Just as the Emperor *is*, possessed of a name, titles, and a particular genealogy, so also the seal replicates his name, titles and genealogy, creating a juridical identity between the two which permits the mark of the seal to stand as the mark of the ruler, with all of the authority of the ruler himself.

It is tempting to project that the Assyrian ruler would similarly have had a personal royal seal. Such a projection seems inevitable, given standard translations, when it is noted that several Aššurbanipal tax exemption grants from Nineveh contain the formula: "[I, Aššurbanipal ...] wrote down and sealed *with my royal seal* (*ina unqi šarrūtiya aknuk*) ..." (Postgate 1969: nos. 9-12; Kataja & Whiting 1995: nos. 25, 26, 29, emphasis mine); and similarly, Aššur-etelli-ilani, successor to Aššurbanipal, speaks of a tax exemption grant being "sealed with his (the king's) *royal seal*, which is not to be altered" (Kataja & Whiting 1995: no. 35, rev. 17-18). Associating this with the seals under discussion is strengthened when one observes that one of the Aššurbanipal texts and the Aššur-etelli-ilani text cited above are actually impressed with the so-called "royal seal" (Kataja & Whiting 1995: 32, 36 = here *pl. VII:7*), as is yet another Aššur-etelli-

ilani tax exemption grant, unfortunately broken where mention of sealing might have been, that had been published by Sachs (1953: no. 26 = pl. XVIII:3) in his initial study of the seal-type.

However, upon closer examination of these texts, the actual wording *unqi šarrūtīya* renders the standard translation, and hence the identification of the sealings, problematic. The formulation is *not* “seal of the king”, but rather, with the noun *šarrūtu* for “kingship”, “seal of my (office of) kingship” (Winter 1997: 365) – that would rather betoken the official state seal.

Once seen as ‘state seals’ associated with the *office* of kingship, these seals need not be ‘royal’ if by the term one means singularities used by the royal hand alone. Rather, they would seem to be, as the text implies, ‘office seals’ – perhaps marking the tablets/grants as ‘official’ copies for archival purposes, hence, validated by the official state seal – not unlike a later, Neo-Babylonian seal that actually declares itself to be of the royal chancery (*kunuk šiprēti ša šarri*; see CAD Š/3: 72 s. v. *šiprētu* = Frankfort 1939: pl. 36k). As Stefan Maul has observed (1995: 397), it is not the king, but “kingship and authority” that is being referenced by these seals.

In other words, the seal type is actually to be associated with servants of the king, or state administrators acting in his name. Millard (1965: 15) had already noted that officials were likely to have had the use of this seal-type, recognized over a wide area as the mark of royal authority (1978: 70), although he retained its association with the royal name (see full discussion by Herbordt 1992: 123ff, esp. 127, 134). The seal was obviously used in conjunction with state activity: for example, in one instance from the reign of Šalmaneser III (*pl. V:1*), the seal-type was used to mark bales of cloth levied by the king (Mallowan 1966: 181); and in another case, dating to the reign of Sargon II (*pl. V:2*), the seal-type was impressed on clay apparently applied to a wooden box, with an inscription surrounding the impression labelling an “*ilku* (tax) payment taken from a *bēl pīḫati* official” (Curtis & Reade 1995: 188 no. 194). These instances clearly attest to the seal’s use as an official marker at the highest level of state administration, but they do not attest to use by the hand of the king himself; rather, they mark activities recorded for or undertaken on behalf of the king – in use as far afield as Samaria (noted by Sachs 1953: 170, pl. XIX:3; and perpetuated as a motif into Persian period coins from the same area: Y. Meshorer, personal communication).

The attribution of these stamp seals to official state use by a multiplicity of individuals is further demonstrated by the existence of multiple seals of the same motif, occasionally of differing sizes, within the reign of a single ruler. For example, at least three different stamp seals bearing the same motif occur on a single clay jar-sealing of the reign of Esarhaddon (680–669 BCE; Herbordt 1992: pl. 31:3 = Parker 1962: 38, pl. XXI:1; Collon 1987: no. 359 = our *pl. VII:6*). The multiple nature of the seal-type is further confirmed by the bullae preserving the unscribed seal now attributed to Aššurnasirpal II, where it is shown that at least five different stamps were in use, all containing the same motif but with minor stylistic variations (Herbordt 1996: 412). The existence of multiples,

especially when it can be shown that they were in use concurrently, as on the Esarhaddon jar-sealing, speaks strongly to the fact that they were being used by different persons of comparable status in the administrative system.³

That the Esarhaddon sealing was discovered at Nimrud within the Fort Shalmaneser residence of the *rab ekalli*, the highest palace official (Parker 1962: 38; Collon 1987: 79), also argues for administrative rather than royal use, albeit on behalf of the royal household. Along with the stamps showing king and lion combat, the jar-sealing also bears a stamped, not rolled, impression of an inscribed cylinder seal, the text of which actually begins: "*Palace of Esarhaddon ...*" instead of naming the ruler himself, as in the Moghul case (Collon 1987: 80, emphasis mine).⁴ The motif on the cylinder replicates the stamps, showing a standing ruler in combat with a rampant lion (Parker 1962: fig. 7; Collon 1987: 15i; our *fig. 1*), and this conjunction is later found in the inscriptions of two Aššurbanipal king-and-lion stamps, which also begin "*Palace of Aššurbanipal ...*" (Millard 1965: 13).

Once these seal types are understood as not necessarily being used by the sovereign, but rather by highly-placed others engaged in his administration, the motif's lack of match with direct quotes from royal reliefs seems less troubling. To the extent that the seal of Shah Jehan with its inscription represents the ruler

³ The phenomenon of multiple seals bearing the same motif individually stamped on a single clay bulla or sealing is to be distinguished from the special case of sealings found by Layard at Nineveh (1853: 161) that show as part of a single impression three repetitions within framing circles of the king and lion combat, interspersed with Y-shaped elements or scorpions, and set in a triangular configuration (recently discussed by both Collon and Maul). Collon (1995: 73) demonstrates that the average diameter of the single stamp element is from 1.2 to 1.4 cm, while the larger stamp containing three elements is ca. 3.5–4.0 cm in diameter; and notes (citing Herbordt 1992: 136ff) that the scorpion may have been a marker of the administration of the Queen's part of the palace economy/property. Maul (1995: 401f) suggests that the triple image may reflect a notion of the 'triple authority' asserted by Esarhaddon for himself and his two sons, as codified in his Succession Treaty (on which, see below). These perspectives are not mutually exclusive; one would only want to know what association might be established for the Y-shaped element, comparable to the scorpion for the Queen's household. What is certain is that the larger size of the stamp along with the triple repetition could be said to have had an added impact on the viewer, and the seal's wielder would have possessed a more impressive original – particularly if the original were made of precious metal (Millard 1965: 16).

⁴ Collon has queried whether one or even two of the surrounding king-and-lion stamps might not have been carved on the circular ends of the inscribed cylinder itself, as is known from other Neo-Assyrian examples (e.g., *ibid.* 84, re nos. 389, 391; and see also the suggestion by Postgate 1973: 249 that the same individual could have had both an official cylinder and an official stamp seal). Should this ever be demonstrated, it would further imply that the stamps, like the cylinder, speak for the palace of the king, rather than with the literal voice of the king. The cylinder would then be used in certain cases, the stamp end in others, such as franking transactions in limited space, or over-stamping the seals of others, on papyrus rather than clay, or on small surfaces, such as bullae. It is unlikely that both ends would ever have contained stamps; however a close stylistic comparison of the rendering of the image on the stamps on the Esarhaddon jar-sealing and on the impressed cylinder (*pl. VII:6*) could reveal whether the same hand executed the respective motifs ... assuming, of course, that they were done at the same time.

himself *by identity* – standing for the ruler, *as if* one with the ruler, in the first person singular – that is not the case here. Rather, both the motif and the occasional inscriptions or encircling captions would represent the ruler *by reference*, in the third person singular. The wielder of the seal acts *for him*, for the one whose identity is such; and this would account for the emblematic nature of the lion-combat motif on these seals.

The referential aspect of the motif falls into place when it is noted that one of the principal epithets used in the royal inscriptions of Aššurnāṣirpal II identifies the king with a lion (Grayson 1976: § 540), as does a text of his grandfather, Adad-nerari II (911–891 BCE; Grayson 1991: 147, l. 15; also Cassin 1987a: 184f, 200, 207). It is in this context that I would insist upon distinguishing the iconography of the lion-hunt (reliefs) from that of the lion-combat (seals). For, in the lion hunts of both Aššurnāṣirpal II and Aššurbanipal, the lions are killed, the ruler is triumphant, and in the end, cultic libations are poured over the carcasses by the victorious ruler (e.g., Moortgat 1969: figs. 265f). In the combat, by contrast, both the general comparability of height of the two figures and the grappling but not-yet-decisive moment selected for representation (nowhere is the carcass of a lion trampled victoriously under foot, for example) suggest a relative equality of the paired combatants.

Through the devices of visual equality, informed by textual rhetoric, it may be suggested that the administrative officers of the king demonstrate their association with the royal figure, who is referenced on the seals in his guise as powerful lion, equal to his formidable opponent.⁵ I would further suggest that it is precisely because the *rab ekalli* and other officials of comparable rank act *for* the king, that, in order to emphasize this point visually in their official tokens, their seals of office show the king represented in one of his major guises – just as it has been suggested that the (seated) king was represented in seals belonging to high officials in the Ur III period of the late IIIrd millennium in order to make clear that the seal owner had access to and acted for the ruler (Winter 1987), while for similar reasons, a ‘core motif’ of the (standing) ruler was a requisite on official seals of the early IIrd millennium in Syria (Otto 1998).

To further understand the ‘chancery’ nature of these seals and their function, the question of the (re-)introduction of stamp seals in the Neo-Assyrian period (see Parker 1962: 27; Paley 1986: 210) merits further investigation, particularly through sealings on dated tablets and dockets. It may be useful to seek additional instances of the use of this motif in cylinder sealings, as in the Esarhaddon case (*fig. 1*), to determine whether typology makes a difference in context and/or user. It would also be useful to examine the conditions under which the small seals were used – for example, whether they were ever used in ways that might suggest

⁵ In arguing for this equation, I am indebted to James Gaylor and to Jülide Aker. It was only subsequent to an early draft that the masterful discussion of Cassin (1987a: esp. 200–207) came to my attention, in which she emphasizes the same identification, despite the fact that in inscriptions it is clear that the king vanquishes the lion in combat.

supervisory oversight, as Rothman (1994) has shown for earlier periods;⁶ or whether, as noted by Layard upon finding unattached sealings in Sennacherib's palace at Nineveh (1853: 153), use of the stamp could be related to the introduction of papyrus or other materials which would not be archaeologically preserved. In that case, the stamps so often found on clay bullae would then represent a repetition of what had been used on the contemporary papyrus, and their preservation as bullae would be an artifact of the archiving of papyri by tying them in bundles with bulla-sealed string. In the long run, whether or not the function of the king-and-lion stamp seals can be shown to be different from that of contemporary cylinders, it is important to note that the quantity of such stamp seals, with multiple examples associated with individual reigns, suggests that they constitute an important source of mass-media imagery in the period, at least within administrative and bureaucratic circles.

Finally, the particular imagery chosen for the seal-type is significant, signalling an association with and agency on behalf of the highest state authority, i.e., the king. Presumably, only select, highly-privileged individuals would have carried it; and while at present no title of "seal-bearer to the king" is preserved in Akkadian for the Neo-Assyrian Period, a hint that such a designation might have been recognized is to be found in the 5th-century Aramaic version of the tale of the scribe Ahiqar, who there is given the title "Bearer of the (seal)ring of Sennacherib, king of Assyria" (Cowley 1923: 204, col. 1:1-3; Greenfield 1962, 1995). Although this *could* be understood merely as a Persian period ascription, it is important to remember the role Aramaic scribes played within the Assyrian Empire from the 8th century onward (Tadmor 1991), particularly as, within our period, Sachs noted a double groove around the circumference of the impressed sealing on the Aššur-etelli-ilani tablet (1953: 170 no. 26; cf. our *pl. VII:7*, smaller impressions on K. 6065) that could represent a (ring) setting, while Millard discussed the possibility of seals of precious metal as direct royal gifts (1978: 70) to valued officials.

However this seal-type might have been earned/distributed, the foregoing discussion would argue for a change in nomenclature from the misleading "royal seal", which, however familiar, then requires lengthy glosses attesting to a wider domain of usage, to "official state (or chancery) seal" – a far more accurate description of its function.

⁶ Indeed, some hint that oversight might be indicated arises from examples (e.g., Herbordt 1992: Nineveh 149-150, 167-168) where only one individual is named as seal-bearer on the tablet on which two sealings are impressed, one cylinder and one stamp seal. In the first case cited, a *barû*-priest is named; the cylinder shows a devotee before a seated deity (?) and offering table, the stamp a standing devotee before a 'child' above a lotus-blossom. In the second case, a governor (*šaknu*) of Harran is named; the cylinder shows a bearded figure in greeting gesture before a bullman who flanks a winged disk and 'sacred' tree, the stamp a scorpion, while moonsickle and 'eye' float in the oval field. Based upon the discussion below of highly-placed administrative officials in the realm whose seals bore the 'sacred tree' motif, it may be likely that the governor's seal, hence the primary person cited in the text, is the cylinder. The person or office deploying the stamp is then left uncertain.

1.2. King in worship of / attendance upon deities

A second class of Neo-Assyrian seals that has been considered “royal” on the basis of its imagery (e.g., Paley 1986: 219) is exemplified by a cylinder of Sennacherib (704–681 BCE), impressed by his son Esarhaddon on the latter’s “Succession Treaty”, devoted to ensuring fealty to the king’s chosen heir, Aššurbanipal (Parpola & Watanabe 1988: 28-58; illustrated *ibid.* 28 and Collon 1987: no. 561). On the seal (*fig. 2*), the king stands between two deities mounted on their animal-familiars, Aššur on a *mušḫuššu* and his consort Ninlil/Mulissu/Ištar on a lion.⁷ Because the ruler in the first person is identified in the lengthy inscription: “*I am Sennacherib, king ...*”, it is tempting to see here at last the royal seal type, which proved elusive in the preceding case of the stamp-seals – at least for Sennacherib. This reading is especially attractive, since Sennacherib in his Khinis and Maltaï rock reliefs has chosen to represent himself in just such a fashion: flanking the same pair of deities at the one site (*fig. 3*), and facing a long array of gods in procession at the other (Bachmann 1927: *figs.* 9, 26-28; Börker-Klähn 1982: nos. 187f, 207-210). Thus, here one could assert a homology between royal reliefs – albeit not those of the palace – and seal iconography.

The recently-published complete text of the seal (George 1986: 140f) puts such an identification again into question, however. The inscription begins by providing a class for the seal-type, suggesting rather that it falls into the category of gods’ seals known from other periods in Mesopotamia (on which, see Collon 1987: 131-134; Herbordt 1992: 146-149). The text begins: “*Seal of Destinies, with (which) Aššur, king of the gods, seals the destinies of ... mankind; what-*

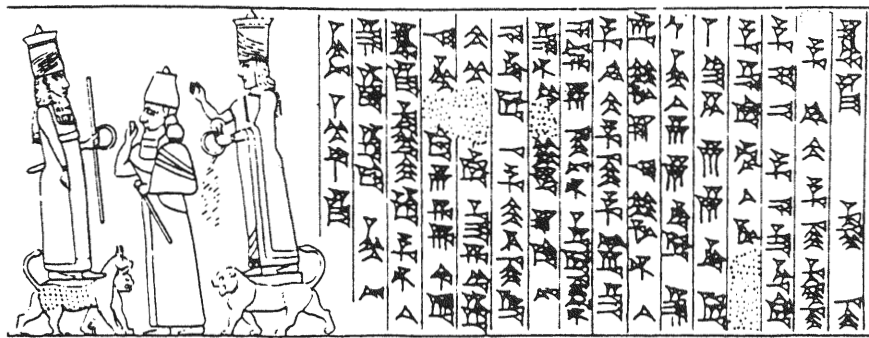


Fig. 2 Drawing of cylinder seal impression, seal of the god Aššur, reign of Sennacherib (704–681 BCE): king between deities Aššur and Ištar/Mulissu (Nimrud, Nabû Temple, impressed on Succession Treaty of Esarhaddon; ND 4336; after Parpola & Watanabe 1988: 28).

⁷ The iconography is that of Ištar; the position of Mulissu, as consort of Aššur, immediately following the chief deity in the curse section of the treaty itself (Parpola & Watanabe 1988: § 38), suggests that the syncretism well-known in the period is operating here, and it is indeed the royal pair that is represented.



Fig. 3 Drawing of rock relief of Sennacherib at Khinis: king flanking deities Aššur and Ištar/Mulissu (after Börker-Klähn 1982: 187a).

ever he seals he will not alter.” Only then does the inscription go on to identify Sennacherib.

Attribution as a god’s seal fits well with the other two seals impressed on the same treaty, one Middle Assyrian, the other Old Assyrian, for both of them could also be said to contain iconographic references to the deity, and the Old Assyrian seal includes an inscription attributing the seal to the god Aššur as well (George 1986: 141; Collon 1987: nos. 559-560).⁸ Identification as a god’s seal also fits with an addition to the text written on the treaty tablet itself, which states explicitly: “*Seal of the god Aššur, king of the gods, lord of the lands – not to be altered; seal of the great ruler, father of the gods – not to be disputed*” (Parpola & Watanabe 1988: 28, ll. i-iv). Finally, a further reference to the seal as belonging to the god occurs as the text comes to a close. Just prior to the standard curses against those who might not observe the treaty, adherents are instructed: “You

⁸ Note that other examples of gods’ seals are referenced – e.g., in a land grant by Adadnerari III to the god Aššur (Kataja & Whiting 1995: no. 1:1: “Seal of Aššur and Ninurta ... [which cannot be contested]”), and in a copy of a decree of offerings to the temple of the same god by the same king (ibid. no. 71: rev. 7: “Ex[cerpted according to the wording of a valid document (sealed) with the seal of Aššur and Ni]nurta that is [kept] in the Inner City ...”).

shall guard [this treaty tablet which] is *sealed with the seal of Aššur*, king of the gods ..." (ibid. § 35, emphasis mine).

The identification of the seal(s) on the tablet as that/those of the god Aššur, and the explicit statement that it is the presence of the seal which validates the contents, "not to be altered", suggest that, despite the agency and identification of Sennacherib as ruler in the legend, we are in the presence of yet another special case. Here, it is the god's seal, the use of which demonstrates the deity's formal sanction of the treaty's contents and at the same time lends his authority to the force of the treaty. Indeed, use of the god's seal in such a case would constitute a religio-political mechanism entirely appropriate for international or state accords, and is paralleled in the text itself as the deity, along with the entire pantheon, is invoked in support of Esarhaddon's mission. In such a case, it is not surprising that the more traditional form of the cylinder seal would be the appropriate vehicle for the act of legitimizing the treaty, rather than a stamp. The insertion of the person of Sennacherib in the seal's legend must then be understood as an instance of the ruler serving as viceroy of the chief deity of the pantheon, acting for the god, whom he faces, and his consort, as the temporal surrogate of their authority. The use by Esarhaddon of his father's "Seal of Aššur", along with those belonging to the two prior rulers, can then be seen as an instance of the Assyrian king calling out the full arsenal of dynastic as well as divine authority in demonstration of the authority brought to the treaty itself.⁹

In short, just as with the official 'state' or 'chancery' seals, it is important to emphasize that the mere appearance of the king as a major component in the seal's imagery does not imply that the seal was to be wielded by the king's own hand.¹⁰ Kings may appear on god's seals, just as they appear on the seals of high officials; but neither group constitutes what one would strictly call "royal" seals.¹¹

⁹ On the "seal of the ancestor" and its use by royal dynasties and highly-placed families in Mesopotamia, see Cassin 1987b. The notion of the "heirloom seal" is also pursued in Auerbach 1991, in relation to seals of North Syria in the IInd millennium. For the material under discussion, virtually every collection published (e.g., Parker 1955, 1962; Klengel-Brandt & Radner 1997) reports seals which by style and/or datable name are used well beyond their original manufacture. Whether from habit, expediency, nostalgia, for purposes of conscious display, or sanctioned as a marker of official continuity, cannot presently be determined.

¹⁰ The last two documents cited (also discussed by Postgate 1969: nos. 11, 13+), leave space for what have been called "three royal seal impressions" and "one royal seal impression", respectively (see Kataja & Whiting 1995: 32, 36). Paley (1986: 211, following Renger 1977) had suggested that when a sealing appears in the reserved space, even when uninscribed, it may be assumed to have belonged to the individual named on the tablet in the sealing formula. It would be useful to go back to all of the known "Grants and Decrees" texts that are sealed, those that refer to gods' seals as well as those that refer to kings' seals (e.g., ibid. nos. 1, 6, 10, 12, 13, 20, 21, etc.) to correlate their iconography with use by specific agents.

¹¹ In this context, it may prove useful to review the criteria used to designate the six impressions of a stamp seal from Assur, as well as three bullae from Nineveh, on which a probably female figure stands behind the king, as he in turn stands with hands raised in typical greeting/obesant gesture before a goddess – probably Ištar/Mulissu, standing on a

2. OFFICIAL SEALS

2.1. *Hunts, Sieges, 'Banquets' and Libations*

There are a number of seal-motifs that do seem to replicate Assyrian palace reliefs – especially those carved in what has been called a “linear” style, dated largely to the 9th century (Porada 1948: 73). In particular, several seals – one in the collection of the Royal Ontario Museum (*pl. VIII:8*), a second in the Pierpont Morgan Library (Porada 1948: no. 660), a third from Nimrud in the British Museum (Collon 1987: no. 336) – seem to be modeled upon Aššurnāṣirpal II's bull hunt from a chariot on a slab in the throneroom of the Northwest Palace (*pl. VIII:9*). The same theme is also replicated on the incised border decoration of a royal shawl (Moortgat 1969: fig. 264; J. Canby 1971: *pl. 12a*) and in bronze on the Aššurnāṣirpal Balawat Gate bands (Barnett 1974: *pl. VI bottom*). Other seals show sieges against walled citadels or military operations – e.g., sealings from Assur and Nineveh, and a seal from Khorsabad (Collon 1987: nos. 750-752; Herbordt 1992: *pl. 22:5*; Bleibtreu 1994) – that can be related to Assyrian battle scenes on narrative reliefs (Moortgat 1969: 267). Still others show the king seated or standing with his bow poised on the ground, before an attendant with flywhisk and long towel and often a table or pot-stand, which are likely to be ceremonial (on which, see C. Watanabe 1992). These latter seals – from Assur in the Berlin Museum (Moortgat 1940: nos. 660f, 665), from Nimrud (Parker 1955: 102, *pl. XIV:1*; ead. 1962: 35, *pl. XVII:9*), from Khorsabad (Loud & Altman 1938: *pls. 57:85, 58:91f*); in the Ashmolean (Buchanan 1966: nos. 592-602), the first from Assur, the rest unprovenanced; in the British Museum (Collon 1987: nos. 338f); at Yale (NCBS 404); and in the Morgan Library (Porada 1948: nos. 667-672) – also have clear counterparts among the reliefs of the Northwest Palace, particularly Rooms C, G & H (Moortgat 1969: fig. 259; Stearns 1961: *pls. 85, 87-90*; see our *pls. VIII:10, IX:11*). And finally, a group of cylinders from Nimrud (e.g., Parker 1955: *pl. XIII:2f*; Buchanan 1966: no. 587) seem to replicate the border decorations of textiles incised on 9th century reliefs and/or edging bands to narrative paintings as from Residence K at Khorsabad, showing alternating kneeling animals and sun-bursts/rosettes (Loud & Altman 1938: 84f).

Unfortunately, these seals tend to be uninscribed.¹² On the basis of their rather schematic carving and relatively non-precious material (serpentine, sintered

lion (Klengel-Brandt 1994, citing Herbordt 1992: *pl. 32:3-5*). These stamp seals have been designated “royal” by Klengel, although she acknowledges their use by officials and even speculates that they may have been used within the household of the queen (-mother) (1994: 149); but the seals may also, as with the cylinders just discussed, yield better to investigation under the class of “god's seals” or, in this case, seals of those in the service of the goddess.

¹² For the greater potential of analysing iconographic motifs in conjunction with *inscribed* seals, see the preliminary study by Paley (1986), who notes that unfortunately, inscribed seals are rare in the period, and tablets impressed with inscribed seals even rarer.

quartz, unidentified brown or grey stone), as well as their relative frequency – particularly for the ceremonial scenes of king and table or libation – it is unlikely they would have belonged to especially high officials. They are most likely to have been used in conjunction with middle-range offices, therefore, and Barbara Parker actually noted that private individuals might well make libations for the life of the king, hence the latter motif at least would be appropriate for courtiers' seals (1962: 35). Of note is that the direction of the imagery is often exactly the reverse of the reliefs (compare *pls. VIII:8* and *9*, *VIII:10* and *XI:11*), as if the motif had been seen on the reliefs, then copied directly onto the seal such that the impression would produce the reversed image; and this could in turn suggest that the palace was a conscious source for the iconography of the seals. However, until studies of the impressions of these seals are undertaken and correlated with the activities and individuals named on their respective tablets/dockets, etc., as well as with archaeological findspot,¹³ it will not be possible to explain their correspondences with the reliefs.

2.2. *King / Official / Genius and Tree*

There is one class of “linear style” seal that bears a motif with strong ties to the Northwest Palace reliefs and also includes a few inscribed seals amongst those known: that is, the group of seals carved with the well-known scene of figures flanking the composite Assyrian tree.¹⁴ The motif as it appears on the far larger group of uninscribed seals is frequently abbreviated to include a single pair of figures – often bareheaded, sometimes beardless, wearing typical “court” dress (on which, see Braun-Holzinger 1994), occasionally a griffin-headed and winged humanoid – on either side of the tree, with a winged disk above (e.g., Moortgat 1940: nos. 675, 606, from Assur; Porada 1948: no. 644 = our *pl. IX:13*). Occasionally the theme is juxtaposed to other elements – symbols of additional deities, or heraldic animals (e.g., Parker 1962: *pls. IX:1*, *XVIII:1*, from the outer gate chamber of the Nabû Temple and the SE courtyard of Fort Shalmaneser, Nimrud, resp.).

The inscribed examples tend to replicate more closely not only the pairing of figures and tree that proliferated throughout the Northwest Palace but the more elaborate composition of ruler flanked by genii with central tree surmounted by winged disk, as seen on the two relief slabs, B.13 and B.23, marking the focal points of the palace throneroom (e.g., Moortgat 1969: fig. 257 = our *pl. IX:12*).

¹³ As is currently being undertaken for the Diyala sealings by Clemens Reichel of the Oriental Institute, and as has been done by Adelheid Otto (1998) for the Old Babylonian Period in Syria.

¹⁴ More properly, the “tree of abundance” (Porter 1993: 134). Paley (1986: 212-215) and K. Watanabe (1993b) have also discussed these occurrences, the latter with respect to the seal of one Minu-aḫti-ana-iṣtari, on which the inscription takes the place of the tree, between two kneeling figures and the winged disk above.

One such seal, found at Tarbišu (Collon 1987: no. 341 = our *pl. X:14*), is also clearly better carved than the uninscribed examples, with finer modelling and higher relief. The inscription, written across the top of the seal, tells us that this is the “*Seal of Mušeziḫ-Ninurta, governor, son of Ninurta-ereš, ditto, son of Samanuḫa-šar-ilani, ditto*”. The last-named individual was apparently the ruler of Šadikanni/Arban in 883, early in the reign of Aššurnāširpal II (Collon 1987: 77).

On another seal of this group, found on the Temple Mound at Kish and presently in the Ashmolean Museum (Buchanan 1966: no. 630; K. Watanabe 1992: 367, pl. 71:f; discussed also by Paley 1986 and Tadmor & Tadmor 1995), a goddess, probably Ištar with the star above her head, is added to the right of the configuration. There, the inscription consists of four personal names, inserted vertically on either side of the tree. The second-named is the ruler, Šalmaneser, king of Assyria; the third individual, one Pan-Aššur-lamur, is identified on the seal as the governor of Assur (^{lu}šakin māti BAL.TIL^{ki}). This person is also known from other sources to have been governor of that city of Assur under Šalmaneser IV (782–773 BCE), and held the office of *limmu* in both 776 and again in 759 under Aššur-dan – once again, then, a personage of high status (K. Watanabe 1994; Millard 1994: 39; Tadmor & Tadmor 1995: 354). Yet another seal, that includes the goddess adjacent to the tree-motif is inscribed for an individual named Minu-epuḫ-ana-ili, an official whose position was that of “chief of (grain) stores” (Collon 1987: no. 345; mentioned in Paley 1986, and see now discussion in K. Watanabe 1993b). The high-quality stones – carnelian, lapis lazuli, and mottled jasper respectively – further speak to the elite status of their owners.¹⁵

It cannot be trivial that the motif on the seals, particularly that of Mušeziḫ-Ninurta, corresponds so exactly to what was clearly a primary motif in the palace

¹⁵ Despite the fact that this motif seems to decrease in popularity in palace reliefs after Aššurnāširpal (Porter 1993: 139), it does not disappear altogether. The motif was executed in glazed brick under Šalmaneser III in Fort Shalmaneser (Reade 1963); fragments have been found on broken slabs from the reigns of Tiglath-Pileser III at Nimrud and of Sargon II at Khorsabad (Bleibtreu 1980: figs. 31, 42); and it is also reported as coming from a niche just opposite the main entrance to Sennacherib's throneroom at Nineveh (J. M. Russell, personal communication, noted in Porter 1993: n. 28). In addition, it occurs as the primary motif adorning the royal garment worn by Aššurbanipal in his lion hunt from Room C of the North Palace at Nineveh, appearing just in the middle of the king's chest, as it had also appeared in the garment decorations of Aššurnāširpal, for example from Room G, slab 3, of the Northwest Palace, Nimrud (Barnett 1977: pl. VIII; J. Canby 1971 = our *pl. X:15-16*). This last suggests that even if there is no evidence for the presence of the motif on a large scale in late reigns, its significance had not been lost. Similarly, it can be shown on stylistic grounds that the motif continues on seals as well beyond the 9th century in the Neo-Assyrian period: for example, a well-carved carnelian example in the British Museum that was part of the jewellery given by the excavator of Nimrud, A. H. Layard, to his wife (Collon 1987: no. 351), on which deities on their attribute animals, probably Aššur and Mulissu, reminiscent of the “God Aššur” seal of Sennacherib, flank the tree, attended by a fish-priest; on a chalcedony seal from Assur (Moortgat 1940: no. 606), on which griffins flank the tree; and on sealings from Nimrud and Nineveh (Herbordt 1992: pl. 3:2 and 13). It also appears on later stamp seals, as one from Ur in the Iraq Museum (IM 9186), and others from Nimrud, Nineveh and Larsa (see Herbordt 1992: pl. 13:1-3, 7-8, 17).

of the ruler – a motif placed immediately behind the living king on his throne, or on axis with the main doorway of his throneroom (on which, see Winter 1981: 10). This iconographic correspondence has been frequently noted (for example, Porter 1993: 129 n. 1), but does not seem to have been interrogated beyond the observation of parallel occurrences. However, once one disaggregates the seals from the reliefs, as advocated at the beginning of the present paper, other questions spring to mind. Paramount amongst them is: just *what* is it that a given high official was signalling when his seal contained a motif so prominently associated with the throneroom and the throne in the 9th and perhaps into the 8th century BCE,¹⁶ and so closely associated with the ruler that it was blazoned *on* the body of the ruler (i.e., on his royal garment, *pls. X:15-16*) from the 9th century well into the 7th?

To even ask this question is to move beyond the merely iconographic, i.e., identification of a motif, to the semiotic. I shall return to the above question and the motif's value as a 'sign' below, but wish to pose it now, in the context of the possibility that other high officials, including other *limmu* officials, might also have held seals bearing this motif.¹⁷ Since the office was temporary and rotating (see Millard 1994), such individuals would not necessarily identify themselves in terms of that position, but rather by their patronyms and/or their normal offices – to which they would presumably return after the *limmu* year.

Dominique Collon has observed that Mušeziḫ-Ninurta also possessed another large, well-cut carnelian seal, now in Berlin, with a different motif: unfortunately, damaged at the center, but showing some configuration of gods and ruler flanked by scorpion-men and winged griffin-genii, and bearing a dedication by Mušeziḫ-Ninurta to the local god of Šadikanni, Samanuḫa (Collon 1998 = Moortgat 1940: no. 600). The possibility must at least be considered therefore that those in administrative office might have used a seal with the "flanked tree and winged disk" motif to signal state office, while at the same time maintaining an independent personal- or local office-related seal that would function in other domains in which he was active.¹⁸ The high status of individuals like Mušeziḫ-Ninurta and Pan-Aššur-lamur could also account for why it is clearly the king with royal headgear who flanks the tree, and why the deity is visible within the winged disk, whereas on the uninscribed seals it is generally an undifferentiated personage without royal headgear and a simple winged disk that is indicated (compare *pls. IX:13* and *X:14*). Only further research into the correlations

¹⁶ Note also the large glazed brick panel from Fort Shalmaneser (Reade 1963).

¹⁷ Assuming that the motif was also employed on the seal of the governor of Harran (see above, n. 6), we may add to the list of highly-placed officials using this emblematic scene.

¹⁸ Ursula Seidl has suggested that a seal with this motif from Bastam could have been associated with the prince in line to the throne (1979: 137f, cited by Paley 1986: 215). While the use of this theme could also be sought in conjunction with the office and household of the Assyrian crown prince, who would then be signalling his connection to the role he will ultimately play in the realm, it must be cautioned that the associations of one cultural tradition might not serve in the other.

between office and seal-type in the Neo-Assyrian period, along with a study of the relative chronology of seals on tablets dated by *limmu* years and of distribution patterns for excavated examples will take us beyond speculation.¹⁹ But it is conceivable that the proximity of this particular motif to the physical person of the ruler, both in the palace and on royal garments, was well known within official circles, and deemed appropriate for the seals precisely because the official using the seal would be acting for, or in governance of, the *state*. This would presumably have been in a distinct realm from that for which the lion-combat stamps, discussed above, were used – perhaps more political than bureaucratic or archival?

2.3. *Devotional scenes*

When the king is represented in reliefs, he is usually identified visually by his royal 'tiara' – a high, apparently tiered, polos, often with a point or knob at the top (*pls. V:3, VIII:9, IX:11-12, X:15*).²⁰ On seals such as that of Mušeziḫ-Ninurta (*pl. X:14*), then, the ruler is readily identified, as no one but he would be shown wearing the royal headdress. However, as we have seen, the same motif can also be rendered with a figure not-unlike the ruler, in similar wrapped robe and shawl typical of court dress, but with no identifying headgear (*pl. IX:13*).

This is especially characteristic of motifs that include a pious figure before the symbol(s) or anthropomorphic form(s) of a deity or deities. When Sennacherib, wearing the royal crown, was represented in such a posture on the seal used by Esarhaddon for the latter's "Succession Treaty" (*fig. 3*), it was shown to be the case that the seal was not necessarily his own, but rather that of the god Aššur, before whom he stood. By contrast, in the several instances of inscribed seals on which male figures stand before divine figures with no royal headdress, the inscriptions tell us explicitly that these are the seals of particular, named, officials.

This group thus constitutes a distinct genre within the Neo-Assyrian glyptic repertoire. Unlike the set of seals with 'sacred' tree, discussed just above, however, it does not seem to have direct correspondences with palace reliefs. A variant of the motif occurs in large-scale on the rock reliefs of Sennacherib, as noted previously, as well as on the Khorsabad painting of Residence K (Loud & Altman 1938: 84f), and on small objects such as amulets (e.g., Parpola 1997: *fig. 18*, where a bare-headed individual stands before the seated figure of the goddess Ištar/Mulissu). But precisely because it is *not* found in the royal palace repertoire,

¹⁹ Such as attempted with a limited sample for Nimrud by Mallowan 1966: *fig. 134*; by Herboldt 1992: tables 2-3 for the "king and lion" stamp seals and other dated examples; and as observed by George 1986: 141 for the proximity of the gods' seals/tablets to the temples of Nabû at Assur and Nimrud.

²⁰ This is occasionally varied by a fillet decorated with a band of rosettes (e.g., Aššurbanipal in his garden scene, Moortgat 1969: *fig. 287*); however the same headgear can also be worn by the crown prince (as in the reign of Sennacherib, Parpola & Watanabe 1988: *fig. 6*), so additional evidence is required to identify the figure.

the group constitutes an interesting counter-case to those seals that show the motif of figures flanking the tree and winged disk.

Variations of the devotional motif on seals occur within a relatively narrow range. The non-divine figures are male, bareheaded, in court dress, and can be shown either bearded or beardless. Bearded figures occur on two uninscribed cylinder seals in the Pierpont Morgan Library Collection, for example: one showing an individual between two deities – Adad on his bull, and Gula on her dog-throne, with symbols of various other deities in the field (*pl. XI:17*); the other showing the devotee before a single deity – probably Adad, flanked by a pair of griffin-demons, with astral symbols in the upper field (*pl. XI:18*).

These two seals illustrate the standard compositional alternatives for the central motif on cylinders: a figure before a single deity or between a pair of deities. Additional divine symbols or ancillary elements are frequently added, although on stamp seals the motif is generally reduced to the dyadic pair of adorant/official and god (e.g., Curtis & Reade 1995: no. 192; Parker 1962: *pl. XIX:4*).²¹ Occasionally a single figure may stand before, not between, a pair of deities, or to one side of a unit of facing deities (e.g., Collon 1987: nos. 342, 346).²² The flanking griffin-demons of Morgan no. 702 (*pl. XI:18*) appear much as these creatures do on either side of the ‘sacred’ tree or opposite doorways in the royal palace.

In a number of instances, the primary unit of devotee-and-deity is inscribed within an architectural frame suggesting the physical sanctuary that would have housed the divine image before whom the devotional act would have been performed. In several cases those structures are also flanked by semi-divine creatures (for example, Collon 1987: nos. 343, 792; K. Watanabe 1993b: *pl. 119:25f*; *ibid. pl. 117:13f* = our *pls. XI:19, XII:20*). Indeed, each of the examples cited introduces a different set of flanking figures: winged griffin-demons, bull-men, scorpion-men, winged male genii, frontal-faced ‘hero’ – all of whom have counter-

²¹ Note Herbordt 1992: *pl. 32:1-5* for stamps that show an additional devotee standing behind the ruler, however, echoing the composition of the Residence K painting at Khorsabad. It is noteworthy that the dated Nimrud sealings (*ibid. nos. 1-2*) both come from the Northwest palace, known to have been used by Sargon, the tablet dates fall within the reign of Sargon II (716 and 719 BCE, resp.; *ibid. 200f*), and that it is a ruler accompanied before the standing deity, not a beardless or bearded but bareheaded official. The ownership of these seals cannot be pursued in the present context; but I wonder whether these are not good candidates for the seal of the Crown Prince or his household?

²² An unusual juxtaposition is found on a seal from Nineveh in the Iraq Museum (Collon, 1987: no. 812, K. Watanabe 1993b: *pl. 118:18*), where a beardless male figure stands to the left, facing a ‘sacred tree’ surmounted by a figured winged disk, while to the right is depicted the figure of a king making a comparable, salutary gesture, but enclosed within the elongated curvature of a royal stele. It is not entirely clear whether the beardless male includes both the tree and the stele in his gesture of devotion, or whether the official and the king-as-stele piously flank the central tree, as per the paired men who flank the tree on occasion (e.g., K. Watanabe 1993b: *pl. 118:10 and 17*). As the seal is uninscribed, although of high quality carving and valuable chalcedony (Collon 1987: 175, found among the foundation deposit of Sennacherib’s palace), it does not advance our discussion, however interesting.

parts as protective figures flanking actual Neo-Assyrian palace doorways and facades (on which, see now Russell 1998: 690ff), and seem to have also served similar functions on temples. On the facade of the Šarrat-nip̄i temple at Nimrud, for example, three tiers of winged genii and griffin-demons are arrayed on either side of the doorway colossi (Layard 1853: opp. 348). The use of these same figures flanking frames on the seals at once emphasizes and identifies the protected architectural space within which the depicted act of devotion is set, and further suggests that the free-standing griffin-demons on the Morgan Library seal who merely flank the core motif were also intended to signify the sanctified enclosure within which the confrontation between devotee and deity would have taken place. The visual reference on this group of seals thus seems to have shifted from palace to temple.²³

The beardless figures in these scenes have been widely discussed in terms of their probable identity as court eunuchs (K. Watanabe 1992, 1993b: 304-308; Tadmor & Tadmor 1995: 350 and n.18; and see now, the statue found at Til Barsib, similarly beardless and identically dressed, thought to be a eunuch official or even governor of the province – Roobaert 1996). Seal legends are essential in confirming this, identifying their owners explicitly as *ša rēši/LÚ.SAG* “eunuch” – as, for example, the seals of Aššur-bel-ušur and Nabû-šarru-ušur in the Ashmolean Museum (pl. XII:21-22).²⁴ At no time does identification of the individual in the legend as a eunuch accompany the representation of a bearded male. This suggests that the correlation between seal legend and image is strong, and that it is the eunuch seal owner himself, or a generic member of his class, that is being represented, markedly without the secondary sexual characteristic of the full-grown beard.

These eunuchs can be shown to have held quite high office – comparable to the status of the *limmu* Pan-Aššur-lamur, whose seal carried the motif of the central tree surmounted by a winged disk. The seal of Bel-ašaredu, beardless but undeclared, identifies him only as the important *rab ekalli*, overseer of the palace (Tadmor & Tadmor 1995: 352; Dalley & Postgate 1984). That of Aššur-bel-ušur (pl. XII:21) identifies him as in the service of Nergal-ereš, the Governor of Rašappa (on whom, Galter 1990), while the seal of Ištar-duri identifies him as in the service of a provincial governor, the *turtanu* Nergal-ilaya, who served as *limmu* in 817 and 808 (Millard 1994: 110). The seal legend further indicates that

²³ We have little evidence for how the interiors of temples may have been decorated; whether the walls would also have incorporated devotional scenes, redundantly (re-) presenting the act of devotion that would have been carried out before the divine image itself, must remain moot. Barring such evidence, it makes more sense to think of the scenes depicted on the seals inside architectural frames as replicating devotional *acts* of the seal-owners, rather than replicating devotional *imagery*.

²⁴ See on this, Tadmor & Tadmor 1995: 349; K. Watanabe 1992. Other examples include the seals of Rimanni-ili (Collon 1987: no. 342); of his master, the governor of Nimrud, Bel-tarši-iluma (Parker 1955: pl. XXI:1); of Ištar-duri (Collon 1987: no. 343); of Adad-ušur (ibid. no. 344 and Moortgat 1940: no. 596); of Ninurta-bel-ušur from Assur (Moortgat 1940: no. 595); and of Tariba-Ištar (Parpola 1997: frontispiece).

this last seal was a gift of a eunuch of king Adad-nerari III (K. Watanabe 1992: 364; Collon 1987: 77 re no. 343).²⁵ The seal of Nabû-ušalla, whose seal shows a beardless individual before the goddess Ištar armed and standing upon a lion (K. Watanabe 1992: 357f; Parpola 1997: fig. 10), identifies him as a governor of Tam(a)nuna and eunuch of Sargon II. The seal of Rimanni-ili identifies him as the eunuch of Bel-tarši-iluma, the governor of Kalhu/Nimrud (Collon 1987: 77, re no. 342; K. Watanabe 1992: pl. 71:a). His master, who held office from ca. 808–793, is identified as a eunuch of Adad-nerari (III) and served as *limmu* in 797 (Millard 1994: 35; K. Watanabe 1992: 365), possessed a seal belonging to the same group. An impression of his seal was found in the Governor's Palace at Nimrud, showing a (probably) beardless male facing a male deity mounted on a horned lion (Parker 1955: 111, pl. XXI:1; Herbordt 1992: 193, pl. 1:1; K. Watanabe 1992: pl. 70:d). Also found in the Governor's Palace was the seal of an individual who served or actually was the brother of this same governor (Parker 1955: pl. XX:2). A further seal of this group was found in the Ninurta temple at Nimrud, and belonged to one Aššur-bani, another governor of Nimrud/Kalhu, who held the office of *limmu* under Sargon II in 713 (Parker 1962: 31, pl. XII:4; Millard 1994: 47). The seal of Adad-ušur declares him the eunuch of one Mannu-ki-Aššur, probably to be identified as the *limmu* of 709 (Collon 1987: no. 344; K. Watanabe 1992: pl. 71:c).²⁶ A seal belonging to Nabû-nurka-lamur in the Walters Art Gallery (Paley 1986: fig. 13; K. Watanabe 1993b: no. 14 = our *pl. XI:19*), gives his office as superintendent, or chief official, of a man called Aḫua-amur, the third line designating either himself or his master as *nāgīr ekalli*, "palace herald" – an important office which was often the fourth in line to hold the office of *limmu* in the reign of a given Assyrian king (Paley 1986: 219; Millard 1994: 9; and Sassmanhausen 1995). Interestingly, the seal of an Aḫua-amur is also preserved, which also belongs to this group showing beardless individuals before a deity within an architectural frame; however, the inscription provides only the minimal text: "Seal of Aḫua-amur" (Collon 1987: no. 792; K. Watanabe 1993b: 306, no. 13 = our *pl. XI:18*).

One of the most important of these seal-holders was Nabû-šarru-ušur (*pl. XII:22* = Buchanan 1966: no. 633), whose seal legend tells us he, too, was the "eunuch (LÚ.SAG) of Adad-nerari". Such an individual indeed served under Adad-nerari III, and held the post of *limmu* in 786 (Millard 1994: 37). His seal shows two individuals before the spade-emblem of Marduk mounted on a *mušḫuššu* and a seated goddess on couchant lion, presumably Ištar or Mulissu as Queen of Heaven, with deities in winged disk and sun- or star-burst in the upper field.²⁷

²⁵ Thereby dating the seal closer to the second eponymate of Nergal-ilaya, since Adad-nerari III took office in 810.

²⁶ Note, however, that an individual called Mannu-ki-Aššur is attested as eponym in 793, while the full writing of the eponym of 709 is Mannu-ki-Aššur-le'i (Millard 1994: 99). Collon (1987: 77) would probably prefer the later date for the seal on the basis of its style.

²⁷ There was also an individual of the same name who served as Chief Eunuch (LÚ.GAL-SAG) in the reign of Aššurbanipal (Kataja & Whiting 1995: nos. 26f), who in that role ap-

Like the motives of lion-combat and attendants with tree and winged disk, the devotional theme was cut on stamp seals as well as on cylinders: e.g., one seal on an impressed bulla from the Northwest Palace at Nimrud, probably of the reign of Sargon II, showing a king and attendant/officer before two deities, probably Adad and Ištar (Parker 1955: 114, pl. XXII:5; Herbordt 1992: 200f, pl. 32:1-2); and another on docketts from Nineveh, showing the king and attendant before a single deity (Herbordt 1992: pl. 32:3-5). To my knowledge, however, none of the stamp seals bears an identifying inscription.

Seals of this group extend from the late 9th century at least into the reign of Sargon II (Tadmor & Tadmor 1995: 348; K. Watanabe 1992), clustering in the first half of the 8th century. Their distribution in time overlaps significantly with seals discussed previously, both those with the lion-combat motif, and those with attendants flanking the 'sacred' tree. Due to this overlap, it cannot be said that a given motif was chronologically distinct or successive to another; nor can it be demonstrated at present that one or another motif was utilized exclusively by individuals who held particular offices (such as that of *limmu*, for example).

While it has proven difficult to find inscribed cylinder seals or canonical examples of the devotional and 'sacred tree' motifs on cylinders in very late documents (e.g., Klengel-Brandt & Radner 1997, from Assur), and the Tadmors argue (1995: 349, n. 12) that named seals must have gone out of fashion or even more likely, out of the range of the permissible, the decorative style of some uninscribed examples suggests an extension into the 7th century as well (Porada 1948: 83-85).²⁸ One relatively late cylinder may well represent a development of the devotional scenes: that belonging to the *ša muḫḫi āli*, or "mayor" of Assur, used on a post-canonical tablet, hence after 648, sealed by three high officials of Assur (Klengel-Brandt & Radner 1997: 147, fig. 3 = our fig. 4). The seal is divided into two horizontal registers: above, a bearded male stands before a couchant bull, winged disk and image of the goddess Ištar, with a griffin and moon crescent either behind him or behind the goddess; below, a pair of similar devotional

parently played some military role within the army of Aššurbanipal (Nissinen 1998: 47), and who appears among the post-canonical eponyms (post-846) as a palace scribe (Radner 1997: 113). There was also a Nabû-šarru-ušur who served as commander, *rab kišri*, of the crown prince, probably under Esarhaddon (Nissinen 1998: 64, 148); and although he would have served Aššurbanipal, it is not certain he is the same individual who was ultimately elevated to the office of Chief Eunuch once Aššurbanipal was king. On this elusive personage, see Fales 1988, who provides a concordance of the attestations of this name. Dated mentions of him range from 671 to 650 (Nissinen 1998: n. 555). While there is clear evidence that some palace officials, including Chief Eunuchs, served in more than one reign (Kataja & Whiting 1995: no. 35, under Aššur-etelli-ilani and Aššurbanipal), it is not possible that the *limmu* of 786 under Adad-nerari could still be active in the reign of Esarhaddon.

²⁸ The overlap of motif distribution apparently continues into the 7th century as well, as evident from a Nimrud tablet impressed with an uninscribed seal showing two men flanking a 'sacred tree' plant, with winged disk above, apparently belonging to a bird-catcher (Parker 1955: 115, fig. 6, pl. XXIII:2). The tablet is dated to the *limmu*-year (626 BCE) of a late Nabû-šarru-ušur, the seal's use thus likely contemporary with late devotional stamp seals.

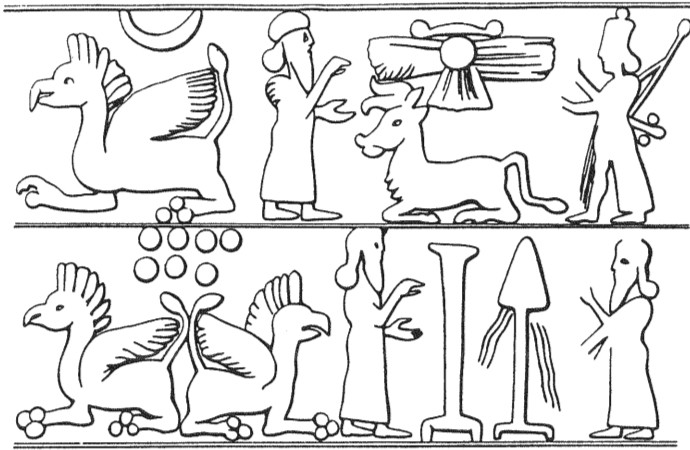


Fig. 4 Drawing of cylinder seal of the “mayor” of Assur: devotional scene of individuals in two registers before divine symbols (Assur, impressed on administrative tablet, mid-7th century BCE; VAT 9398, Berlin; after Klengel-Brandt & Radner 1997: fig. 3).

figures stand flanking the emblems of Marduk and Nabû, adjacent to addorsed griffins and the sign of the seven *sibitti*. While it is likely that the seal is to be dated earlier than the tablet on stylistic grounds (*ibid.* 149), the division between emblems of the traditional gods of Assyria in the upper register (the bull of Adad, Ištar, and either Šamaš or Aššur, depending upon how one associates the winged disk – Herbordt 1992: 98-100), and the Babylonian deities Marduk and Nabû, whose popularity was relatively late in the Assyrian period, in the lower (Porter 1997), suggests that we might be able to correlate divine emblems or deities with political and religious fashion, and through them, identify seals that belong later in the sequence.

Stamp seals bearing devotional themes may tend to extend later in general distribution than the cylinders. At least one stamp with the motif reduced to an adorant facing a single deity is used as late as the reign of Sin-šar-iškun (ca. 623–612 BCE; Parker 1962: 37, pl. XIX:4); while a conoid chalcedony stamp with the motif on one side and a secondary motif of a bull with back-turned head on the base is dated to the 7th century on typological grounds (Curtis & Reade 1995: 187).²⁹ And finally, a stamp seal found at Nimrud, which shows a single devotee before the emblems of Marduk and Nabû with a moon-crescent above, appears on

²⁹ Those conoidal stamp seals that bear more than one motif (e.g., Curtis & Reade 1995: no. 192f) warrant special study, for if they were to have been worn on the person and used by a single individual, the range of motifs represented on a single stone could ultimately correlate with the range of activities or social roles of the seal-owner.

tablets that belong to an archive of the reign of Aššurbanipal (Parker 1955: 122, pl. XXVIII:3; Herbordt 1992: 183, pl. 3:2).³⁰

What remains elusive are the socio-cultural mechanisms governing the association of particular motifs with particular offices or individuals. An unexpected consequence of a cursory study of the devotional scenes is that a weak correlation exists between the deity represented and the theophoric element in the seal owner's name. For example, on the seal of Ištar-duri, the beardless devotee/eunuch stands before an image of the goddess Ištar (Collon 1987: no. 343; Moortgat 1940: 595); and on the seal of Adad-ušur, the beardless male faces a male deity standing on a bull, the attribute animal of the weather-god, Adad (Collon 1987: no. 344). Finally, on the seal of Ninurta-bel-ušur, the male figure, whose head is unfortunately damaged, stands to the left of and gazes toward a scene of a striding deity mounted on horned and winged lion who shoots his bow and arrow toward a rampant horned and winged lion-demon (Moortgat 1940: no. 595). This motif occurs not-infrequently on uninscribed seals (e.g., Chester Beatty Library CB 75-080116; Morgan Library no. 689); but more important, it is closely related to the pair of reliefs known from a doorway of the Ninurta temple built by Aššurnāširpal II at Nimrud (Layard 1853: 348 = BM WAA 124571-2), and is thought to refer to the epic exploits of that deity (see Moortgat-Correns 1988). Thus, the Ištar-named eunuch confronts the goddess Ištar; the Adad-named eunuch confronts the god Adad; and the Ninurta-named official confronts standard iconography of the god Ninurta. These associations are not entirely consistent throughout the repertoire, as demonstrated by the seal of Nabû-nurka-lamur, whose name contains the theophoric element of the god Nabû, but whose seal shows the devotee within a sanctuary of the goddess Ištar. However, as several inscriptions are set irregularly around the imagery and seem to have been added after the carving of the motif (e.g., *pl. XII:20-21*), it is conceivable that individuals were making selections with such matches in mind. These examples that do exist hint at the possibility that there may well be a personal element in the choice of deity and expression of devotion manifest in this group of seals, just as the personal element is likely indicated by the beardless devotee on the seals of eunuchs.

These seals therefore raise the question of the degree to which personal identity may govern aspects of motif-selection, as distinct from more public signs of office. At the same time, the clusters of offices and motifs around the lion-combat seals, along with those of attendants with the tree and the devotional scenes, do suggest that certain motifs may have been correlated with administrative posts, and/or with specific domains of activity.

³⁰ Once again, it is important to reiterate that only with the publication of a large excavated corpus of impressed and dated tablets, as is envisioned for the Assur Project, will it ultimately be possible to correlate seals with sub-phases within the Neo-Assyrian period.

3. BEYOND ICONOGRAPHY: SIGN AND REFERENT

It is now time to return to the question posed earlier: namely, just what is it that is being signaled when an official seal contains a motif associated with the person of the ruler, with the decorative program of the palace, or with prominent themes from more monumental art? In other words, what is the weight and significance of the *referential* in the iconography of these seals?

It will be remembered that the lion-combats featuring the ruler seem to have been deployed by those in the administrative system of the palace, and it was suggested that they purposefully and directly referenced the ruler, on whose behalf the palace administration was undertaken. Furthermore, it is possible that, by the use of 'insider signals' (e.g., literate punning), sub-sets of that administration could be signaled, such as using the scorpion as filler motif on the large triple-embellish lion-and-king seals to indicate the Queen's household (Collon 1995: 73, n. 6).

It will also be remembered that at least one *limmu* official utilized the 'sacred tree' motif on his seal, as did two governors, and it was suggested that this quotation of palace iconography exemplifying the welfare of the state through proper action of the ruler would serve to forcefully signal action on behalf of the state bureaucracy. The motif cannot be identified directly with the exercise of the office of the *limmu* officials who served the state, however, since at least three other individuals known to have held that office possessed seals showing devotional attitudes before deities: Bēl-tarši-iluma (in 797), Nabû-šarru-ušur (in 786), and Aššur-bani (in 713).³¹

An unusually large number of highly-placed individuals bore seals with similar devotional scenes – four in the service of *limmu* officials and/or in the service of the governors of Kalhu/Nimrud, Assur, Rašappa, and Tam(a)nūna, two eunuchs (*ša rēši*) of Adad-nerari III and one of Sargon II, a *rab ekalli* and a *nāgir ekalli* (palace herald). Virtually all of these individuals – including the *limmu* officials – also chose to identify themselves as eunuchs in their seal legends and/or were depicted as beardless men in devotional posture. In a rare instance, the legend tells us that yet a third recorded eunuch of Adad-nerari III, one Birtāyā, made a gift of this same type of seal to another eunuch, Ištar-duri. Here, the question must be raised whether this 'class' of men would have had an identifiable 'class' of seal. At the same time, such persons may have exercised a degree of personal choice in the range of acceptable variation around a central theme, particularly with respect to the theophoric elements in their own names.

³¹ This would suggest that *other* offices and roles governed the selection of seal-motif, especially as no seals have been found inscribed with the title of *limmu*, for use during the official period, nor are there temporary seals inscribed with a personal name and that title for use by a particular official during the course of his office (see on practice, Renger 1977).

All of these rather tentative observations are dependant to varying degrees upon the recognition of subject matter on the seals – traditionally the domain of ‘iconography’ within the discipline of art history.

That analytical domain was articulated in the classic studies of Panofsky (1939, 1955), and has been summarized often in the art historical literature (for example, Bialostocki 1973, Dittmann 1967). On Panofsky’s terms, the analysis entails a three-step process: “pre-iconographical description”; theme-recognition, generally text-based and rooted in convention (termed “iconography” proper); and ascription of meaning (what Panofsky called “iconological interpretation”, 1955: 40f).

The first two stages have been incorporated into ancient Near Eastern studies throughout, whether unstated (e.g., Frankfort 1939) or explicitly (e.g., Sass & Uehlinger 1993). The third stage entails far more slippery operations – to some extent universalizing by Panofsky’s own declaration that the process is grounded in “familiarity with the *essential tendencies of the human mind*” (emphasis his); and yet, tied to the “history of *cultural symptoms or symbols*”, which, under specific conditions, were expressed by particular *themes* and *concepts* (again, emphasis his; 1955: 41). Here, Panofsky seems to conflate general, species responses with culturally- and historically-specific moments; and indeed the inconsistencies in his schema have been the subject of critical analyses in recent years (e.g., Gombrich 1972; Hasenmueller 1978; Klein 1979; Moxey 1986; Bal 1991).

What most of these critics have advocated is the disaggregation of various conflated moments in the analytical phases articulated by Panofsky. Van Straten, for example (1986: 172), calls for a division of the second stage into two separate parts: “iconographical description”, meaning type-recognition, or classification; followed by “iconographical interpretation”, which would reveal meaning ascribed to the “type”. He explicitly chooses not to address “iconological interpretation”, however, where it seems to me he is equally guilty of conflation: in this case, of a given artist’s intentions with a period’s ascription of deeper levels of contextualized meaning. Moxey (1986: 266) takes on the concept of “iconology” and the larger problem of interpretation, as an attempt “to understand a work within the conceptual framework of the historical period in which it was produced.” He then proceeds to demonstrate the ways in which the “iconological method” does not do justice to historical understanding: first, by generalizing too quickly, and second, by failing to find a way to articulate the “unsaid that is laid before the eyes by the said” (ibid. 267). Specifically, Panofsky’s ascription of “synthetic intuition” as the means by which iconological meaning could be plumbed is itself an artifact of an assumption of transparency across cultural and temporal boundaries, the origins of which lay in humanistic studies of the 19th century.

Clearly, for today’s scholarly environment, other methodological tools than intuition, however synthetic, are required to address what is now recognized as the lack of transparency across time and space. Different demands are placed upon evidence in order to elicit historical attitudes, and analysis has expanded to insist upon the multiplicity of social spheres within a given period. In addition, where

Panofsky's system failed "to recognize the function of the work of art as an *actor* ..." (Moxey 1986: 271), it is now important to acknowledge the agency of the work (in our case, the seal) as an active, not a passive, phenomenon in communicating information and in shaping experience.

Gombrich (1972: 20f) stressed the contextual limits of Panofsky's system, arguing that "iconology must start with a study of institutions rather than symbols". He then insisted on the importance of the particular "genre" (or "field", cf. Klein 1979: 143-161) as setting the frame within which a given symbolic code is to be read. Recognition of genre then constitutes an important aspect of decoding iconography; and within such sub-classes, as pointed out by Bal with respect to Northern European painting (1991: esp. 214), images have an active relationship with other images, not just with the textual sources of their own imagery!³²

Bal further makes the point that mere motif recognition as the end of iconographic decipherment contains within itself both inherent limitations and inherent biases: if based only upon previous exempla, readings tend to be conservative, emphasizing membership in tradition over innovation; the analytical process privileges the tracking of motifs *back* to their sources, rather than dealing with contemporary reception; and the analysis then tends *a priori* to be a-political. To my mind there is an equally important critique, which addresses the tendency to find consistency in meaning along with consistency in form, thereby ignoring the potential polyvalence of images and the possibility that they may carry different meanings in different sub-spheres of society: political, religious, economic, social, as well as when included in different 'genres'.

All of these points have relevance for our inquiry into the seals as carriers of meaning in the mass-media of the early 1st millennium BCE: first, consciousness of the tendency to conflate steps of description and ascription of meaning; second, understanding of the image-bearing work as *active* in conveying meaning to its audience, however defined; and third, the importance of *genre*, or 'type', in order to factor in any additional associations to which the specific motif could be subject.

Yet, even these three points do not exhaust the problems one faces in dealing with the iconography of our seals. A further constraint lies in the fact that Panofsky's schema distinguishing iconography from iconology was developed with respect to Italian Renaissance painting, such that most subsequent art historical critiques have equally directed their analysis of its limitations to its application to European painting. In that leveled field, the medium remains constant, whatever the additional elements of context, genre or function of the individual work and/or the motifs it employs. The criticisms summarized above are ever more salient as one crosses media, where added variables of function, audience and social context must also be factored into meaning.

³² The grounding of images in a tradition of imagery with respect to earlier Mesopotamian art is also discussed by Keel (1992: 20-23 and appendix, esp. 269), where he also takes up the relationship between Panofsky's theoretical framework and our field's analytical tradition.

It is not a trivial problem of Panofsky's system, therefore, that, while acknowledging the need for a text in order to move from seeing thirteen men sitting around a dinner table to seeing "The Last Supper" (1955: 31), he essentially reduced all Italian Renaissance representations of "The Last Supper" to the same field of meaning. For our problem of understanding the imagery on Neo-Assyrian seals, it is essential to keep in mind that the motif of the king and semi-divine creatures flanking a tree, for example, probably bore intrinsic meaning consistent within the period in relation to the well-being of the land; however, when placed behind the royal throne, it evoked a specific domain of signification within the politics of royal display, and when used on an administrative seal, the same motif functioned within quite another domain of signification: the administrative and bureaucratic. In this latter domain, the fact of a recognizable reference to a pivotal motif in a royal throneroom becomes additive, if not primary.³³

This additional layer of meaning is incorporated by Hasenmueller into her critique of Panofsky's system, to which she introduces semiotic theory as a necessary corrective. She notes (1978: 293) that Panofsky reduced the meaning of art to an association between representation and represented, without adequately dealing with the *act of representation* itself; and observes that "The conclusion that representation 'means' what is represented ... is manifestly unsatisfactory." Hasenmueller further distinguishes between image and motif, in order to demonstrate that Panofsky's system, once a *motif* is labeled, still requires a discrete step that will relate a given *image* employing that motif to the system of representation within which it functions, and to other images with which it may be in discourse (ibid. 294).

Hasenmueller's discussion of "meaning expressed by *representing*" (ibid. 293, emphasis hers) introduces the notion of the sign central to semiotics – the additive sign in our case being the (f)act of referencing a key throneroom motif, or the king himself, or piety to the gods, on seals to be used as marks of individuals with specific identities and roles in society. The variables of identity and role to be considered include the office(s) and class of the seal owner, his personal taste or biography, and local or regional fashion,³⁴ all of which may be relevant in the determination of a given seal's iconography.

When it is then observed that the iconography manifest in one medium (e.g., seals) finds parallels in other media (e.g., palace reliefs), it is the signal to move to the next set of questions. These include whether the observed commonality repre-

³³ And as such, seriously challenges the primacy given by Panofsky to textual mapping in the analytical process of the image, as distinct from the visual referents alluded to within the given representational system.

³⁴ This last constitutes a major unexamined category in the present study. The recent publications of Homès-Fredericq (1986), Marcus (1996) and Kühne (1997), and the 1991 colloquium that produced the volume edited by Sass & Uehlinger (1993) suggest that a variety of "provincial" seal styles and types may be recognizable, particularly when imagery is studied in conjunction with sealings from excavated contexts within the Assyrian sphere of activity.

sents mutual participation in a shared system of meaning and reference (as, for example, one could argue for the theme of the king and tree appearing both in large scale behind the ruler on his throne in the throneroom of the Northwest Palace and in miniature on the ruler's garment over his breast, *pl. X:15-16*);³⁵ whether a literal replication may signal dependent associations (as we suggest for the same motif on seals, *pl. X:14*); or whether demonstrable reduction or variation of a common core motif signals something quite other, the shift in intensity or emphasis co-varying with the shift in medium, toward a difference in intention or meaning.³⁶ In any case, the point is that it is crucial to add these determinations of membership, dependency or independence to any consideration of meaning.³⁷

In stressing the 'sign' value of the seal's imagery in relation to other imagery, as well as in relation to contemporary systems of meaning, the problem of decipherment is raised from the level of mere content (i.e., iconography, or *what* is represented), beyond even iconology in Panofsky's terms (the associative *meaning* of the imagery represented), to the fully *semiotic*: the *signification* of what is represented.

In the Neo-Assyrian period, correspondence between seal motifs and 'official' monumental art, or between seal motifs and direct reference to the ruler, appears more likely the higher the status of the seal-holder/office within in the administrative hierarchy, just as inscribed seals seem to reflect higher status than uninscribed seals, situating the seal holder within the administrative or religious hierarchy. But because the seal functions in a domain quite different from that of monumental art, when a given palace motif appears reproduced on an official seal, it must be read both (and simultaneously) for its pure content value and also for its *referential* value to the reliefs.³⁸ In this way, at least for the most obvious case of seals with tree and winged disk motif, but perhaps also for other motifs, such as the bull hunt, standing or seated ruler, even the winged genii (see *fig. 5* for the conspicuous sampling of these motifs appearing in throneroom B of the Northwest Palace), the *palais imaginaire* of our title is constructed on the tablet/docket/

³⁵ This function can also move across media, as recently demonstrated by F. Prado-Vilar (1997) for 10th century ivory pyxides from Andalusia that performed the same function as that of monumental iconography in projecting the political program of the state.

³⁶ Important in this regard is the point made by Keel (1990) with respect to another class of artifact, amulets, which share motifs with large-scale art of the 2nd and 1st centuries BCE in Israel/Palestine. There, he notes, one often sees unparalleled combinations and/or simplified compositions – which he attributes to the desire, specific to the protective properties of amulets, to accumulate as many positive forces as possible on the smallest possible surface (see commentary on Keel by Kippenberg 1990: xv).

³⁷ Note that "reference" is generally not reciprocal: one does not necessarily think of "seals" when one looks at the palace throneroom reliefs; but one *does* think of palace reliefs when one sees certain seals ...

³⁸ This formulation implies a hierarchy of genres in the period, giving primacy to the reliefs, which can be supported through recognition of the supreme power vested in the ruler; hence administrators' association with *him*, as distinct from his association with *them*, which would suggest in turn that *their* image-systems and tokens reference *him*, and not the reverse.

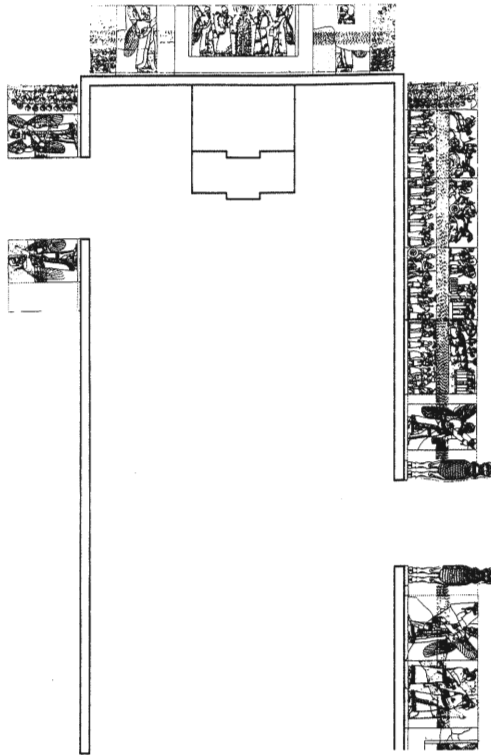


Fig. 5 Layout of reliefs in Throneroom (B) of Northwest Palace of Aššurnasirpal II (883–857 BCE) (Nimrud, detail east end; after Winter 1981: fig. 2).

bullā through the referencing of the *palais réel* (as evoked in the reconstruction, *pl. XIII*). For other cases cited, the administrative seals showing king-and-lion combats effectively establish authoritative identity within the official state apparatus through allusion to the ruler's identity; while the devotional scenes may very well represent the statement of an autonomous persona on the part of the court eunuchs, whose claim to power, like the king's own (Winter 1997), was asserted to lay in a special relation to the divine. Indeed, one might even see this last as a politically conscious (and seditious?) act – an end run around royal authority *per se*, subtly choreographed and reinforced through gifting, by a powerful and strongly identified block within the state system (Grayson 1995).

One last consideration distinguishes the case of seals in general, and our Neo-Assyrian seals in particular: that of their dual identity as object (*seal*) and product (*sealing*). Here, the semiotic theory of Charles Sanders Peirce, more than that of Saussure, Leach and others mentioned by Hasenmueller, is particularly illuminating, as it accounts for both the iconic nature of the seal's relationship to its owner's identity/authority and the indexical nature of the relationship between the parent seal and its imprint (Peirce 1931: §§ 303-308). For, if the iconic sign re-

lates to its referent by likeness or identity, while the indexical sign has an existential or causal connection to its referent (Kippenberg 1990: ix), then as the seal represents and thereby constitutes the *sign* of its owner, so the sealing is the mark of and thereby constitutes the *sign* of the seal.

I have attempted to delineate elsewhere the degree to which visual motif and verbal legend worked on the seal to signal official function and status within the state hierarchy (Winter 1987). That the seal itself has 'sign-value' in our period is suggested by the number of instances in which the cuneiform legend on the seals was inscribed in positive, to be read from the object, rather than in negative, to permit reading in the impression. This phenomenon has been observed by scholars working on the Assyrian seals (e.g., K. Watanabe 1992: 363ff). I would say that this is clear evidence, not that the seals were never meant to be impressed, but rather that they were, in themselves, *signs*. This double valence of the seal is vested in the fact that, to the extent that the seal represents the seal-holder's place and authority as a token, the act of sealing carries, and the resultant impression serves as an index of, the full authority of that place and authority held by the seal-owner.

I believe the above distinction has implications on several counts for our understanding of the Neo-Assyrian seals under discussion, in that it supports a role for the seals substantially different from that of other motif-bearing media. In the case of shared or related motifs between Assyrian seals and reliefs, for example, whatever the function of the palace program, other royal monuments, and possible temple programs as well, it becomes ever more evident that the seals had to have had their own economy of value. One such indicator of that value is encapsulated in Esarhaddon's Succession Treaty, when we are told that the seal "cannot be altered". It is also apparent on the later tablets of Aššurbanipal and his son that granted exemption from taxes to favored officials, where violation of the terms of the agreement is expressed in terms of contravention of the royal seal used to validate the agreement. Toward the end of these texts, in asserting the perpetuity of the grant, future princes/rulers are explicitly instructed: "Do not act negligently against the seal ..." (e.g., Kataja & Whiting 1995: nos. 25, 26 and 30, rev. 17: [T]A *pān unqi nadī aḫi lā tarašši*)³⁹.

The fact that in this context stress is placed less on the royal *word* than on the affirming validity of the official state *seal* attests to the authority of the seal as surrogate for the authority of the individual wielding it. It did not just passively witness the temporal event of the grant, but actually and actively stood as the durative sign of continuing validity. I would argue that this would be true not only if and when used by the ruler, but equally when used by administrative and bureaucratic officials. As such, while the seal as a physical artifact meets the conditions of Peirce's *iconic* sign, which stands by likeness or identity for the object of refer-

³⁹ Note that while Kataja and Whiting add "... (royal) seal" in translation, the Akkadian preserves only the word "seal" (*unqu*). On a related issue, compare the remarks by M. B. Garrison in this volume.

ence (the owner), the sealing as an artifact of the seal meets the extended condition of an *indexical* sign, caused by the active icon.

The associative, if not generative force of these seals, then, was not inconsiderable. It could be hypothesized that those with inscriptions could have been considered to be particularly forceful, by virtue of their double articulation of identity: imagery plus specifics of personal data; and indeed there is evidence to support such a hypothesis. Special attention is given inscribed seals in Assyrian dream-omens (reported by Cassin 1987b: 272-4, citing Oppenheim 1956: 276, 322). To cite but one instance, it is written: "If (in the dream) one gives him (the dreamer) an inscribed seal, he will have (either) a 'name' or a 'son' – a legitimate son." Indeed, in a number of the omens there is a clear symbolic equation established between seals and human issue, especially "legitimate sons". As Cassin herself notes, "in biological terms", the seal is the symbolic equivalent of a direct descendant.

This equation may take on special meaning for the class of seals belonging to eunuchs, who by definition produce no biological issue. This was a vexing problem for eunuchs, both in terms of inheritance and succession, as reflected in a number of ancient texts (cf. Ahiqar I:6-8, Cowley 1923: 220, and discussion for Mesopotamia by H. Tadmor 1995: esp. 321f and n. 6). To a significant extent, the seals, no less than offspring, serve as living extensions of the self. That this was not merely on the metaphoric level may be indicated by the reference in Isaiah 56:5, in which the eunuch is promised an "enduring *name* that shall not be cut off", which word in Hebrew (as noted by Tadmor, *ibid.* 321) is a play on the Akkadian word for "seed" or offspring. For what, after all, is an inscribed seal than a permanent record of one's name? In short, the particular situation of the eunuch may well help to understand the direct relationship with the gods claimed in the seals' iconography. Their "legitimate issue", as in the dream omens, would then be, through their work, manifest in (the indexical imprint of) their seals.

In the end, what I would hope to have demonstrated is that all 'iconography' is not equal, just as all manifestations of the same motif are not equal. In an attempt to reconstruct the signification of seal imagery, and, through iconographic analysis, to fix the potential meaning of some individual motifs, I have argued that one cannot ignore typology, or scale, reducing all instances of a common motif to a single meaning independent of medium. This Malraux understood well, when he noted that the photographic "*agrandissement des sceaux ... crée de véritables arts fictifs*" (1965: 96, emphasis his). The particular vehicle of conveyance, its function and its nature, must then be considered when seeking 'meaning' in the visual sphere.

In addressing the specific issue of the meaning of seal imagery in the mass-media of the 1st millennium BCE, it is important to remember that seals, worn and displayed as tokens, then proliferated through their sealings, probably *did* constitute the primary visual medium of the age, as suggested by Amiet. Once the major assemblages of dated texts and their sealings have been systematically studied, what we call the Neo-Assyrian Period will probably be seen as subject to

significant historical development in the relationship between seal and palace iconography. For the present, correlations between palace reliefs and seals seem strongest in the earlier phase, that is, the 9th century BCE. Later on, in the 8th and 7th centuries, a more independent and varied repertoire seems to have emerged along with the proliferation of the stamp seal; and I should be very surprised if this were not tied directly to changes in and expansion of administrative roles in the growing Empire. Nevertheless, throughout, the 'palace' evoked by some seal imagery had to exist in the minds both of the administrator/seal owner associated with the institution and the viewer for whom the seal was the mark of official authority, in order for the imagery to do its job. Finally, in cases of both continuity and change, homology and variance, within the Neo-Assyrian period, it must be stressed that the specific 'sign'-value of the seal-as-such needs to be added to any study of the meaning of the iconographic repertoire. That 'sign'-value is to be distinguished from the 'sign'-value of palace reliefs and other works of monumental scale – even, or perhaps especially, in those cases where identical motifs are represented. For this reason, it would seem essential *not* to let the modern ethos of the elision of scale via photographic reproduction, as signaled so aptly by Malraux, obscure the discrete, if overlapping, socio-political domains in which seals and large sculptural monuments functioned in the ancient Near East. As Marshall McLuhan declared in the 1960's, "*the medium is (at least part of) the message.*"

ACKNOWLEDGEMENTS

Plates V:1-VI:5, VIII:9-10, IX:12, X:14-16, XII:20, Courtesy of the Trustees, The British Museum, London; pls. VIII:10, IX:13, XI:17-18, Courtesy the Pierpont Morgan Library, New York; pl. VIII:8, Courtesy the Royal Ontario Museum, Toronto; pl. XI:19, Courtesy the Walters Art Gallery; pl. XII:21, Courtesy the Bibliothèque Nationale, Paris; pl. XII:22, Courtesy the Ashmolean Museum, Oxford.

BIBLIOGRAPHY

- Amiet, P., 1973, *Bas-reliefs imaginaires de l'Ancien Orient d'après les cachets et les sceaux-cylindres*, Paris.
- Auerbach, E., 1991, Heirloom Seals and Political Legitimacy in Late Bronze Age Syria, *Akkadica* 74-75, 19-36.
- Bachmann, W., 1927, *Felsreliefs in Assyrien: Bawian, Maltai und Gunduk* (WVDOG 52), Leipzig (repr. Osnabrück).
- Bal, M., 1991, *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge.
- Barnett, R. D., 1974, Lions and Bulls in Assyrian Palaces, in: P. Garelli (ed.), *Le Palais et la royauté* (XIXe Rencontre Assyriologique Internationale), Paris, 441-446.
- 1977, *Sculptures from the North Palace of Aššurbanipal at Nineveh*, London.
- Bialostocki, J., 1973, s. v. *Iconography*, in: *Dictionary of the History of Ideas*, New York, 524-541.
- Bleibtreu, E., 1980, *Die Flora der neuassyrischen Reliefs* (Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, Sonderband I), Wien.
- 1994, Festungsanlagen auf neuassyrischen Rollsiegeln und Siegelabrollungen, in: M. Dietrich & O. Loretz (eds.), *Beschreiben und Deuten in der Archäologie des Alten Orients* (FS R. Mayer-Opificius; AVO 4), Münster, 7-14.
- Börker-Klähn, J., 1982, *Alt Vorderasiatische Bildstelen und vergleichbare Felsreliefs* (BaF 4), Mainz.
- Braun-Holzinger, E., 1994, Zum Schalgewand Nr. 2, in: P. Calmeyer et al. (eds.), *Beiträge zur altorientalischen Archäologie und Altertumskunde* (FS B. Hrouda), Wiesbaden, 31-41.
- Buchanan, B., 1966, *Catalogue of Ancient Near Eastern Seals in the Ashmolean Museum. Vol. I: Cylinder Seals*, Oxford.
- Canby, J. V., 1971, Decorated Garments in Ashurnasirpal's Sculpture, *Iraq* 33, 31-53.
- Canby, S., 1998, *Princes, Poets & Paladins: Islamic and Indian Paintings from the Collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan*, London.
- Cassin, E., 1987a (orig., 1981), Le roi et le lion, in: ead., *Le semblable et le différent. Symbolisme du pouvoir dans le Proche-Orient ancien*, Paris, 167-213.
- 1987b, Le sceau: un fait de civilisation, *ibid.* 267-279.
- Collon, D., 1987, *First Impressions: Cylinder Seals in the Ancient Near East*, London.
- 1995, Filling Motifs, in: U. Finkbeiner et al. (eds.), *Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens* (FS R. M. Boehmer), Mainz, 69-76.
- 1998, "How Seals were Worn", Lecture at Yale University, 10 July.
- Cowley, A., 1923, *Aramaic Papyri of the 5th century B.C.*, Oxford.
- Curtis, J. E. & Reade, J. E., 1995, *Art and Empire: Treasures from Assyria in the British Museum*, New York.
- Dalley, S. & Postgate, J. N., 1984, *The Tablets from Fort Shalmaneser* (CTN III), London.
- Delaporte, L., 1910, *Catalogue des cylindres orientaux. ... de la Bibliothèque Nationale*, Paris.
- Dittmann, L., 1967, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zur Kategorien der Kunstgeschichte*, München.

- Fales, F. M., 1988, Prosopography of the Neo-Assyrian Empire, 2: The many faces of Nabû-šarru-ušur, *SAAB* 2, 105-124.
- Frankfort, H., 1939, *Cylinder Seals*, London.
- Galter, H., 1990, Eine Inschrift des Gouverneurs Nergal-ēreš in Yale, *Iraq* 52, 47-48.
- George, A. R., 1986, Sennacherib and the Tablet of Destinies, *Iraq* 48, 133-146.
- Gombrich, E. H., 1972, Introduction: Aims and Limits of Iconology, in: id., *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1-22.
- Grayson, A. K., 1976, *Assyrian Royal Inscriptions. Vol. II*, Wiesbaden.
- 1991, *Royal Inscriptions of Mesopotamia. Vol. 2: Assyrian Rulers of the Early First Millennium*, Toronto.
- 1995, Eunuchs in Power: Their Role in the Assyrian Bureaucracy, in: M. Dietrich & O. Loretz (eds.), *Vom Alten Orient zum Alten Testament* (FS W. von Soden; AOAT 240), Kevelaer & Neukirchen-Vluyn, 85-98.
- Greenfield, J., 1962, Studies in Aramaic Lexicography I, *JAOS* 82, 290-299.
- 1995, Wisdom of Ahiqar, in: J. Day et al. (eds.), *Studies in Old Testament Wisdom* (FS J. A. Emerton), Cambridge, 43-52.
- Hasenmueller, C., 1978, Panofsky, Iconography, and Semiotics, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36, 289-301.
- Herbordt, S., 1992, *Neuassyrische Glyptik des 8.-7. Jh. v. Chr.* (SAAS I), Helsinki.
- 1996, Ein Königssiegel Assurnasirpals II. (?) aus Assur, *BaM* 27, 411-417.
- Homès-Fredericq, D., 1986, La glyptique des archives inédites d'un centre provincial de l'empire assyrien aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, *CRRRA* 30, 247-259.
- Kataja, L. & Whiting, R., 1995, *Grants, Decrees and Gifts of the Neo-Assyrian Period* (SAA XII), Helsinki.
- Keel, O., 1990, Ptah auf Siegelamuletten aus Palästina/Israel, *Visible Religion* 7, 199-232.
- 1992, *Das Recht der Bilder, gesehen zu werden* (OBO 122), Freiburg Schweiz & Göttingen.
- Kippenberg, H. G., 1990, Introduction: The Genre Concept in Iconography, *Visible Religion* 7, vii-xix.
- Klein, R., 1979, *Form and Meaning*, trans. M. Jay & L. Wiesteltier, New York.
- Klengel-Brandt, E., 1994, Ein königliches Siegel aus Assur, in: P. Calmeyer et al. (eds.), *Beiträge zur altorientalischen Archäologie und Altertumskunde* (FS B. Hrouda), Wiesbaden, 147-149.
- Klengel-Brandt, E. & Radner, K., 1997, Die Stadtbeamten von Assur und ihre Siegel, in: S. Parpola & R. M. Whiting (eds.), *Assyria 1995. Proceedings of the 10th Anniversary Symposium of the Neo-Assyrian Text Corpus Project Helsinki, September 7-11, 1995*, Helsinki, 137-159.
- Kühne, H., 1997, Der Gott in der Mondsichel, *Altorientalische Forschungen* 24, 375-382.
- Layard, A. H., 1849, *Monuments of Nineveh*, London.
- 1853, *Discoveries in the Ruins of Nineveh and Babylon*, New York.
- Livingstone, A., 1986, *Mystical and Mythological Explanatory Works of Assyrian and Babylonian Scholars*, Oxford.
- Loud, G. & Altman, C. B., 1938, *Khorsabad. Vol. II: The Citadel and the Town* (OIP 40), Chicago.
- Mallowan, M. E. L., 1966, *Nimrud and its Remains. Vol. I*, Aberdeen.
- Malraux, A., 1965 (1947), *Le Musée imaginaire*, Paris.
- Marcus, M. I., 1996, *Emblems of Identity and Prestige: The Seals and Sealings from Hasanlu, Iran* (UMM 84; Hasanlu Special Studies III), Philadelphia.
- Matthiae, P., 1998, *Nineve*, Milan.
- Maul, S., 1995, Das 'dreifache Königtum' – Überlegungen zu einer Sonderform des neuassyrischen Königssiegels, in: U. Finkbeiner et al. (eds.), *Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens* (FS R. M. Boehmer), Mainz, 395-402.

- Millard, A R., 1965, The Assyrian Royal Seal Type Again, *Iraq* 27, 12-16.
- 1978, The Assyrian Royal Seal: An Addendum, *Iraq* 40, 70.
- 1980-83, s. v. Königssiegel, *RLA* 6, 136-7.
- 1994, *The Eponyms of the Assyrian Empire, 910-612 B.C.* (SAAS 2), Helsinki.
- Moortgat, A., 1940, *Vorderasiatische Rollsiegel*, Berlin.
- 1969, *The Art of Ancient Mesopotamia*, London – New York.
- Moortgat-Correns, U., 1988, Ein Kultbild Ninurtas aus neuassyrischer Zeit, *AfO* 35, 117-133.
- Moxey, K., 1986, Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art, *New Literary History* 17, 265-274.
- Nissinen, M., 1998, *References to Prophecy in Neo-Assyrian Sources* (SAAS VII), Helsinki.
- Oppenheim, A. L., 1956, *Interpretation of Dreams in the Ancient Near East*, Chicago.
- Otto, A., 1998, The Collapse of the Balance of Power in the Middle of the 18th century B.C. and its reflection in Syro-Mesopotamian Glyptic, Paper given at the 1st International Congress of the Archaeology of the Ancient Near East, Rome.
- Paley, S., 1986, Inscribed Neo-Assyrian and Neo-Babylonian Cylinder Seals and Impressions, in: M. Kelly-Buccellati (ed.), *Insight through Images* (FS E. Porada; BiM 21), Malibu, 209-220.
- Panofsky, E., 1939, *Studies in Iconology*, New York.
- 1955, Iconography and Iconology: An Introduction to the study of Renaissance Art, in: id., *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, NY, 26-54.
- Parker, B., 1955, Excavations at Nimrud, 1949-1953, *Iraq* 17, 93-125.
- 1962, Seals and Seal Impressions from the Nimrud Excavations, 1955-1958, *Iraq* 24, 26-40.
- Parpola, S., 1997, *Assyrian Prophecies* (SAA IX), Helsinki.
- Parpola, S. & Watanabe, K., 1988, *Neo-Assyrian Treaties and Loyalty Oaths* (SAA II), Helsinki.
- Peirce, C. S., 1931, *Collected Papers. Vol. 2*, Cambridge.
- Porada, E., 1948, *Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections I: The Pierpont Morgan Library*, Washington D.C.
- Porter, B. N., 1993, Sacred Trees, Date Palms and the Royal Persona of Ashurnasirpal II, *JNES* 52, 129-139.
- 1997, The Relative Status of Nabû and Marduk in the Late Assyrian Period, in: S. Parpola & R. M. Whiting (eds.), *Assyria 1995. Proceedings of the 10th Anniversary Symposium of the Neo-Assyrian Text Corpus Project Helsinki, September 7-11, 1995*, Helsinki, 253-260.
- Postgate, J. N., 1969, *Neo-Assyrian Royal Grants and Decrees* (Studia Pohl, Series Maior 1), Rome.
- 1973, *The Governor's Palace Archive*, London.
- Prado-Vilar, F., 1997, Circular Visions of Fertility and Punishment: Caliphal Ivory Caskets from al-Andalus, *Muqarnas* 14, 19-41.
- Radner, K., 1997, *Die neuassyrischen Privatrechtsurkunden als Quelle für Mensch und Umwelt* (SAAS VI), Helsinki.
- Reade, J. E., 1963, A Glazed Brick Panel from Nimrud, *Iraq* 25, 38-47.
- Renger, J., 1977, Legal Aspects of Sealing in Ancient Mesopotamia, in: M. Gibson & R. D. Biggs (eds.), *Seals and Sealing in the Ancient Near East*, Malibu, 75-88.
- Rooabaert, A., 1996, A Neo-Assyrian Statue from Til Barsib, *Iraq* 58, 79-87.
- Rothman, M. S., 1994, Sealing as a Control Mechanism in Prehistory: Tepe Gawra XI, X and VII, in: G. Stein & M. S. Rothman (eds.), *Chiefdoms and Early States in the Near East: The Organizational Dynamics of Complexity* (Monographs in World Archaeology, 18), Madison, WI, 103-120.
- Russell, J. M., 1998, The Program of the Palace of Assurnasirpal II at Nimrud: Issues in the Research and Presentation of Assyrian Art, *AJA* 102, 655-715.
- Sachs, A. J., 1953, The Late Assyrian Royal Seal Type, *Iraq* 15, 167-170.

- Sass, B. & Uehlinger, C. (eds.), 1993, *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen.
- Sassmanhausen, L., 1995, Funktion und Stellung der Herolde (NAGIR/nāgīru) im Alten Orient, *BaM* 26, 85-194.
- Seidl U., 1979, Die Siegelbilder, in: W. Kleiss, Bastam 1: Ausgrabungen in den urartäischen Anlagen 1972-1975 (Teheraner Forschungen 4), Berlin, 137-149.
- Stearns, J. B., 1961, *Reliefs from the Palace of Ashurnasirpal II* (AfO.B 15), Graz.
- Tadmor, H., 1991, On the Role of Aramaic in the Assyrian Empire, in: M. Mori et al. (eds.), *Near Eastern Studies Dedicated to H.I.H. Prince Takahito Mikasa*, Wiesbaden, 419-426.
- 1995, Was the Biblical sārīs a Eunuch?, in: Z. Zevit et al. (eds.), *Solving Riddles and Untying Knots* (FS J. C. Greenfield), Winona Lake, IN, 317-325.
- Tadmor, H. & M., 1995, The Seal of Bel-Asharedu – A Case of 'Migration.' in: K. Van Lerberghe & A. Schoors (eds.), *Immigration and Emigration within the Ancient Near East* (FS E. Lipiński), Leuven, 345-355.
- Watanabe, C., 1992, A Problem in the Libation Scene of Ashurbanipal, in: H.I.H. Prince Takahito Mikasa (ed.), *Cult and Ritual in the Ancient Near East*, Wiesbaden, 91-104.
- 1998a, Symbolism of the Royal Lion Hunt in Assyria, in: J. Prosecky (ed.), *Intellectual Life of the Ancient Near East* (43e RAI), Prague, 439-450.
- 1998b, *Aspects of Animal Symbolism in Mesopotamia* (PhD diss. Cambridge University, Faculty of Oriental Studies).
- Watanabe, K., 1992, Nabû-ušalla, Statthalter Sargons II. in Tam(a)nūna, *BaM* 23, 357-369.
- 1993a, Neuassyrische Siegellegenden, *Orient* 29, 109-129.
- 1993b, Ein Neuassyrisches Siegel des Mīnu-aḫti-ana-ištari, *BaM* 24, 289-308.
- 1994, Votivsiegel des Pān-Aššur-lāmur, *Acta Sumerologica* 16, 239-241.
- Weissert, E., 1997, Royal Hunt and Royal Triumph in a Prism Fragment of Assurbanipal, in: S. Parpola & R. M. Whiting (eds.), *Assyria 1995. Proceedings of the 10th Anniversary Symposium of the Neo-Assyrian Text Corpus Project Helsinki, September 7-11, 1995*, Helsinki, 339-358.
- Winter, I. J., 1981, Royal Rhetoric and the Development of Historical Narrative in Neo-Assyrian Reliefs, *Studies in Visual Communication* 7/2, 2-38.
- 1982, Art as Evidence for Interaction: Relations between the Neo-Assyrian Empire and North Syria as seen from the Monuments, in: H. J. Nissen & J. Renger (eds.), *Mesopotamien und seine Nachbarn* (25e RAI), Berlin, 355-382.
- 1985, After the Battle is Over: The 'Stele of the Vultures' and the Beginning of Historical Narrative in the Ancient Near East, in: H. Kessler & M. S. Simpson (eds.), *Pictorial Narrative in Antiquity to the Middle Ages* (CASVA/Johns Hopkins Symposium in the History of Art), Washington, D.C., 11-32.
- 1987, Legitimation of Authority through Image and Legend: Seals Belonging to Officials in the Administrative Bureaucracy of the Ur III State, in: M. Gibson & R. D. Biggs (eds.), *The Organization of Power: Aspects of Bureaucracy in the Ancient Near East* (SAOC 46), Chicago, 59-89.
- 1993, 'Seat of Kingship'/A 'Wonder to Behold': The Palace in the Ancient Near East, *Ars Orientalis* 23, 27-55.
- 1997, Art in Empire: The Royal Image and the Visual Dimensions of Assyrian Ideology, in: S. Parpola & R. M. Whiting (eds.), *Assyria 1995. Proceedings of the 10th Anniversary Symposium of the Neo-Assyrian Text Corpus Project Helsinki, September 7-11, 1995*, Helsinki, 359-381.
- Zerner, H., 1999, Malraux and the Power of Photography, in: G. A. Johnson (ed.), *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge, 116-130.

Babylonische und assyrische Kultbilder in den Massenmedien des 1. Jahrtausends v. Chr.

URSULA SEIDL

1. AUSGANGSPUNKT: NABONID UND DER MONDGOTT VON HARRAN

1.1. *Babylonisches und assyrisches Selbstverständnis*

Babylonien und Assyrien waren geeint durch die gleiche Sprache, die gleiche Schrift, die gleiche Religion und die gleiche Kunst. Sie waren getrennt durch Unterschiede in der Sprache, in der Schrift, in der Götterwelt, im Stil und in der Ikonographie. Außerdem gab es Schriftträger (z. B. babylonische Bauzylinder vs. assyrische Bauprismen), Bauformen (z. B. babylonische Breitraumcella vs. assyrische Langraumcella), Baumaterialien (z. B. assyrische Orthostaten), Denkmälergattungen (z. B. babylonische Kudurru vs. assyrische Königsstelen) und Herstellungsarten (z. B. aus der Form gepreßte Terrakotten in Babylonien, freimodellierte in Assyrien¹), die nur jeweils einer der beiden Kulturen eigen waren. Babyloniern und Assyriern waren diese Unterschiede bewußt, manche Eigenart des anderen lehnten sie ab, anderes übernahmen sie zeitweise und zu bestimmten Zwecken (z. B. babylonische Sprache und Schrift für assyrische Königsinschriften). Über die Unterschiede wird kaum reflektierend berichtet.

Erst im allerletzten Moment, nämlich in einem Text aus der Zeit, als beide Reiche untergegangen und im großen achämenidischen Reich aufgegangen waren, wird, wie ich glaube, Assyrisches in babylonischer Sicht dargestellt. Es handelt sich um das sog. Strophengedicht², eine Schmähschrift auf Nabonid, die zu Beginn der Regierungszeit des Kyros wohl im Auftrag der Gruppe des Establishments in Babylon verfaßt wurde, die Babylon kampflos dem Achämeniden

¹ E. Klengel-Brandt, *Die Terrakotten aus Assur im Vorderasiatischen Museum Berlin*, Berlin 1978, 12.

² S. Smith, *Babylonian Historical Texts Relating to the Capture and Downfall of Babylon*, London 1924, bes. 27-97 (III. A Persian Verse Account of Nabonidus); B. Landsberger & Th. Bauer, Zu neuveröffentlichten Geschichtsquellen der Zeit von Asarhaddon bis Nabonid, *ZA* 37 (1927) 61-98, bes. 88-98 (5. Strophengedicht von den Freveltaten Nabonids und der Befreiung durch Kyrus).

Kyros übergeben hat. Gemeinhin wird angenommen, daß die eigentlichen Verfasser die Mardukpriester von Babylon sind. Diese Propagandaschrift befaßt sich in satirischer Form u. a. mit dem Wiederaufbau und der Wiedereinrichtung des Tempels des Mondgottes von Ḫarran durch Nabonid. Hiervon ausgehend versuche ich, die unterschiedlichen Konzepte des assyrischen und babylonischen Kultbildes aufzuzeigen und den ganz unterschiedlichen Einsatz der Massenmedien in der Verbreitung von deren Reproduktionen darzustellen.

Bevor ich aber zu dem Text selbst komme, müssen wir uns mit den beiden Protagonisten befassen, dem Mondgott von Ḫarran und Nabonid, dem König von Babylonien.

1.2. Die politische Bedeutung des Mondgottes von Ḫarran

Den herausragenden Status des Mondgottes von Ḫarran und seinen Einfluß bis Palästina hat O. Keel jüngst umfassend dargestellt.³ Im Folgenden möchte ich nur etwas auf seiner Hauptfunktion insistieren.

Seit Beginn des 2. Jahrtausends war Sîn von Ḫarran als Gott von Staatsverträgen bekannt:

- a. In einem Brief aus Mari (ARM XV 125)⁴ wird berichtet, daß die Könige von Zalmaqum und die Führer der Benjaminiten im Tempel des Sîn von Ḫarran einen Vertrag geschlossen hätten.
- b. Der Vertrag zwischen Šuppiluliuma und Šattiwaza wird neben zahlreichen anderen heimischen Göttern auch unter den Schutz des Sîn von Ḫarran gestellt⁵.
- c. Im Staatsvertrag Assurniraris IV. (753-746) mit Mati'ilu von Bit-Agusi⁶ wird "Sîn, der große Herr, der zu Ḫarran thront", im Fluch angerufen.

Im 1. Jahrtausend, der Zeit der späthethitisch/aramäischen Kleinfürstentümer, wurden zahlreiche Grenzsteine mit dem Bild einer Mondsichelstandarte, meist mit angeknüpften Quasten, aufgerichtet (*Pl. XIV:1*).⁷ Daß es sich dabei um das Emblem des Sîn von Ḫarran handelt, bezeugt eine Beischrift auf einem Ortho-

³ O. Keel, Das Mondemblem von Harran auf Stelen und Siegelamuletten und der Kult der nächtlichen Gestirne bei den Aramäern, in: *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel. Bd. IV* (OBO 135), Freiburg Schweiz & Göttingen 1994, 135-202; s. auch: Ch. Uehlinger, *Figurative Policy*, Propaganda und Prophetie, in: J. A. Emerton (ed.), *Congress Volume Cambridge 1995* (Supplements to Vetus Testamentum, 66), Leiden 1997, 297-349, bes. 315-324 (Der besondere Status des Mondgottes von Harran im 7. Jh.).

⁴ G. Dossin, Benjaminites dans les textes de Mari, in: *Mélanges Syriens offerts à M. René Dussaud*, Paris 1939, T. II, 981-996, hier 985f; J.-M. Durand, *Archives épistolaires de Mari I/1* (ARM XXIV), Paris 1988, 152ff Nr. 24.

⁵ E. F. Weidner, *Politische Dokumente aus Kleinasien. Die Staatsverträge in akkadischer Sprache aus dem Archiv von Boghazköi* (BoSt 8-9), Leipzig 1923, 32f Z. 54; nach E. Laroche, Divinités lunaires d'Anatolie, *RHR* 148 (1955) 1-24, war Sîn von Ḫarran nie im hethitischen Pantheon des 2. Jahrtausends inkorporiert.

⁶ E. F. Weidner, Der Staatsvertrag Aššurnirāris IV. von Assyrien mit Mati'ilu von Bīt-Agusi, *AJO* 8 (1932/33) 17-84, hier 20f, Rs. IV 4.

⁷ Zusammengestellt von Keel, Mondemblem (Anm. 3), 139-143 Nr.1-9, Abb. 1-9.

statenrelief des Barrakib von Sam'al (s. u.; *Fig. 5b*). In der Karte *Fig. 1* habe ich die Fundstellen der Stelen als Mondsicheln eingetragen. Die meisten Stelen waren unbeschriftet, bis jetzt sind drei mit Texten bekannt, von denen zwei gelesen sind:

a. Keel (Anm. 3) Nr. 7 wurde am Ufer des Orontes gefunden und enthält eine Entscheidung Adadneraris III. (810–783) in einem Territorial-Konflikt zwischen Zakur, König von Hamat, und Ataršumki, König von Arpad/Bit-Agusi (um 796 v. Chr.), indem er den Orontes als Grenze zwischen ihnen festsetzt. Der Vertrag ist unter den Schutz sowohl von Aššur, Adad, Ber, dem assyrischen Enlil, der assyrischen Mulissu, der großen Götter Assyriens, als auch des Šin von Ḫarran gestellt.⁸

b. Keel (Anm. 3) Nr. 3 wurde in Kizkapan gefunden. Adadnerari III. setzte den Grenzstein ursprünglich zwischen Ušpilulume, König von Kummuh, und Qalparuda, König von Gurgum (um 805 v. Chr.); sein Sohn, Salmanassar IV. (782–773), bestätigt die Grenze zu Gunsten von Ušpilulume von Kummuh. Beide Texte schließen mit "ikkib von Aššur, meinem Gott, und Šin, der in Ḫarran wohnt".⁹

Die unbeschrifteten typengleichen Stelen dürften ebenfalls Grenzsteine sein, die entsprechende Abmachungen markierten. Auf zweien der Stelen, der Adadnerari-Stele Keel (Anm. 3) Nr. 7 und der textlosen Keel (Anm. 3) Nr. 8 (hier *Pl. XIV:1*), wird die Mondstandarte von zwei Menschen flankiert, die eine Hand erheben; es dürfte sich bei ihnen um die beiden Kontrahenten des Vertrags handeln. Das Motiv lenkt den Blick einerseits auf die Mondstele von Hazor, andererseits auf eine Gruppe neuassyrischer Siegel.

Der Mond auf der reliefierten Stele aus dem Stelenheiligtum in Hazor¹⁰ scheint auf einer Stange montiert zu sein, eindeutig sind jedenfalls "two small tassel-like circles suspended".¹¹ Die beiden Hände sind so summarisch dargestellt, daß nicht entschieden werden kann, ob es sich um die zwei Hände eines Oranten oder um je eine Hand zweier Personen handelt. Falls die Hände zweier Vertragspartner dargestellt wären, und wenn die Datierung in die Späte Bronzezeit II/III richtig ist, hätten wir den ältesten und gleichzeitig den am weitesten entfernten Beleg für eine Vertragsstele¹² unter dem Schutz des Mondgottes von Ḫarran vor uns. Damit müßte auch die Frage nach dem Charakter des Heiligtums neu gestellt werden.

⁸ V. Donbaz, Two Neo-Assyrian Stelae in the Antakya and Kahramanmaraş Museum, *ARRIM* 8 (1990), 5-7, fig. 3-6.

⁹ Ebd. 8-10, fig. 7-16.

¹⁰ Y. Yadin, *Hazor I*, Jerusalem 1958, 89, Pl. XXIX; ders., *Hazor. The Head of all these Kingdoms* (Schweich Lectures), London 1972, 71-74.

¹¹ Yadin, *Hazor I* (Anm. 10), 89.

¹² Eine Stele aus Ugarit (C. F. A. Schaeffer, Les fouilles de Ras Shamra-Ugarit. Septième campagne (printemps 1935). Rapport sommaire, *Syria* 17 [1936] 107-173, hier 116ff mit Pl. XIV; M. Yon (éd.), *Arts et industries de la pierre* (Ras Shamra-Ugarit 6), Paris 1991, 303-305, Nr. 9) zeigt, daß es in der SB Vertragsstelen mit der Darstellung beider Kontrahenten gab. Die beiden Männer berühren einander die Hände über einem Tischchen ohne Göttersymbol; allerdings hängen von oben zwei Quasten (gewöhnlich als Blüten gedeutet) ins Bild (s. u.).

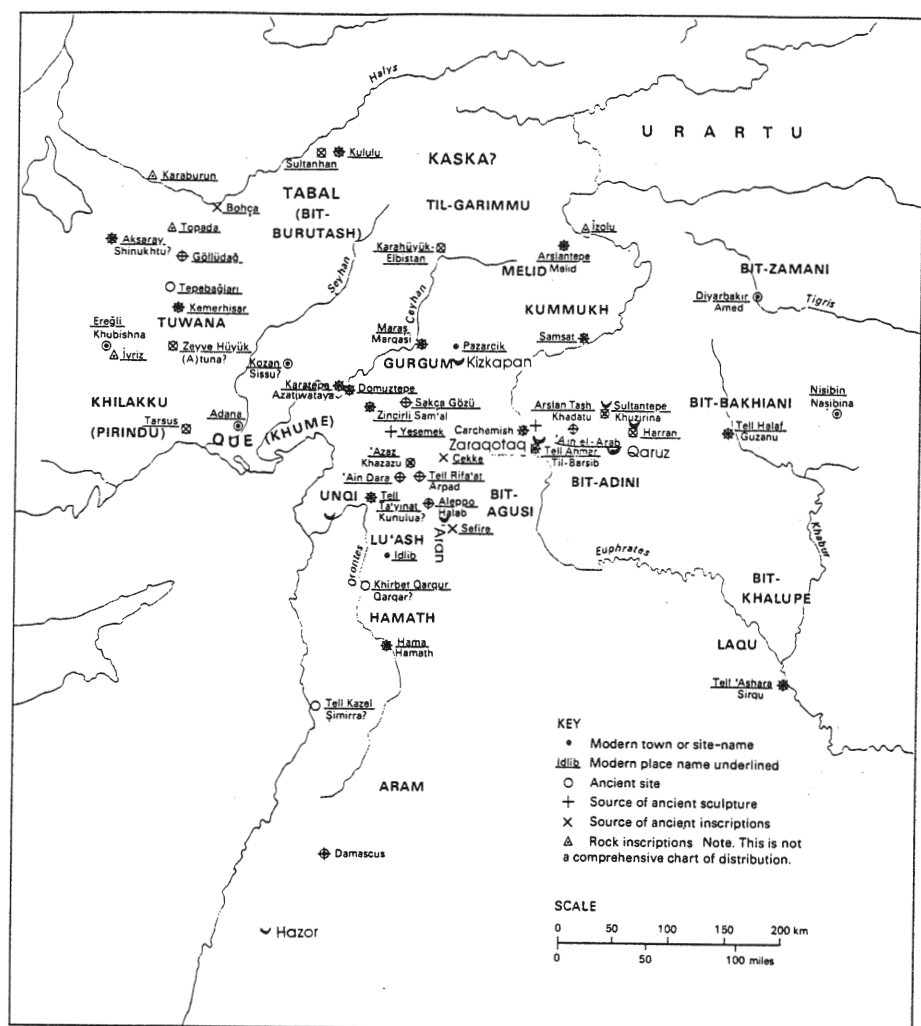


Fig. 1 Verbreitung der Stelen mit Mondstandarten (zugrundeliegende Karte: CAH III/1, 1982, 374, map 14).

Darstellungen privater Vertragsschließung scheinen mir die Siegelbilder mit einer Mondstandarte zwischen zwei Adoranten zu sein (Fig. 2, 3).¹³ Als Thema auf einem Siegel, das ja Verträge beglaubigt, ist das Motiv nicht abwegig, und so könnten auch die abgekürzten Varianten demselben Umkreis zugehören. Wie man sich solche Standarten in Natur vorzustellen hat, hat O. Keel anhand von drei originalen Mondsichel-Standartenbekrönungen aus Palästina und Syrien gezeigt.¹⁴ Daß es solche Standarten auch in Assyrien gab, geht aus dem Brief eines

¹³ Keel, Mondemblem (Anm. 3), Abb. 16-17, 32-33.

¹⁴ Keel, Mondemblem (Anm. 3), 144f, Abb. 12-14.

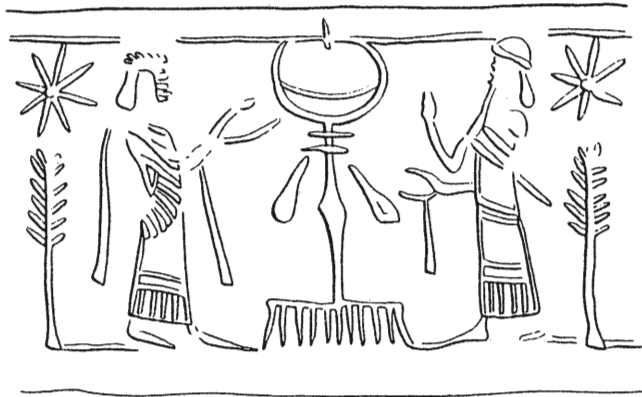


Fig. 2 Neuassyrisches Rollsiegel (Keel, Mondemblem [Anm. 3], Abb. 16).

königlichen Schatzmeisters hervor, der Sargon II. mitteilt, daß zwei gute Exemplare des Königs vorhanden seien.¹⁵

Ein antiquarisches Detail könnte darüber hinaus Sinnbild für Jurisdiktion sein: die Quasten (*Fig. 4; Pl. XIV:1*), die der Standarte fast immer angehängt sind.¹⁶ Sie kommen auch an assyrischen Sonnenstandarten¹⁷, Mardukspaten (z. B. *Fig. 10-11, 13*) und Feldzugstandarten¹⁸ vor, alles sakrale Instrumente, die

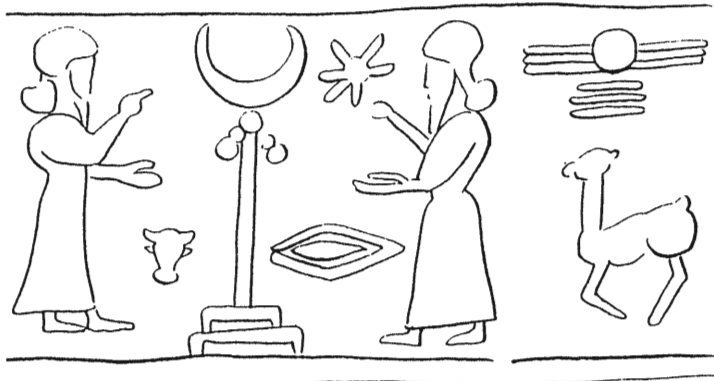


Fig. 3 Neuassyrisches Rollsiegel (Keel, Mondemblem [Anm. 3], Abb. 17).

¹⁵ SAA I 50:4 "dšurinni ša d30 ša uru Harrān".

¹⁶ Im Unterschied zu dem Attribut, das der anthropomorphe Mondgott in der Hand hält, z. B. *Fig. 4*; D.Collon, s. v. "Mondgott. B", *RLA* VIII 375, Nr. 33; Uehlinger, *Figurative Policy* (Anm. 3), 322 Fig. 20.

¹⁷ Z. B. auf einem mittellassyrischen Sockel aus Assur: W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur* (SDOG 9), Leipzig 1938, Taf. 21a, 51a.

¹⁸ E. Bleibtreu, Standarten auf neuassyrischen Reliefs und Bronzetreibarbeiten, *BaM* 23 (1992) 347-356, Taf. 55-66.



Fig. 4 Relief aus Til Barsip (Zeichnung Verf.).

bei Eidesleistung verwendet wurden. Vielleicht ist es das bildgewordene Wort *riksu* ("Vertrag") < *rakāsu* ("binden").

Die Stellung des Šin von Ḫarran im Verhältnis zu den lokalen Panthea der einzelnen späthethitisch-aramäischen Kleinfürstentümer macht sein Emblem auf dem sog. Schreiberorthostaten des Barrakib (um 730 v. Chr.) aus Zincirli sinnfällig (Fig. 5b).¹⁹ Der König sitzt auf einem assyrischen Thron²⁰. Das Mondemblem ist zwischen König und Schreiber dargestellt, rechts neben ihm befindet sich die Beischrift: "Mein Herr ist Ba'al-Ḫarran".²¹ Der Orthostat befand sich an der rechten Torwange des Eingangs zum großen Hallenbau. Die gegenüberliegende, linke Torwange hat J. Voos aus zahlreichen kleinen Fragmenten rekon-

¹⁹ F. von Luschan, *Sendschirli IV*, Berlin 1911, Abb. 255, Taf. 60; H. Klengel, *Geschichte und Kultur Altsyriens*, Berlin 1967, Taf. 46; W. Orthmann, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst* (SBA 8), Bonn 1971, 545-547 Nr. F/1, Plan 10; Taf. 63b-c.

²⁰ A. H. Layard, *Monuments of Nineveh*, London 1849, Pl. 5 (Assurnasirpal II.); P. Albenda, *The Palace of Sargon, King of Assyria. Monumental Wall Reliefs at Dur-Sharrukin, from Original Drawings made at the Time of their Discovery in 1843-1844 by Botta and Flandin* (Editions Recherche sur les Civilisations, Synthèse no. 22), Paris 1986, Pl. 88f.

²¹ Trotz dieser eindeutigen Benennung meinen Donner und Röllig (KAI II 237), die Gottheit mit Rakib-El von Sam'al gleichsetzen zu können; J. Tropper, *Die Inschriften von Zincirli. Neue Edition und vergleichende Grammatik des phönizischen, sam'alischen und aramäischen Textkorpus* (ALASP 6), Münster 1993, 146 setzt sie dagegen mit dem einheimischen Mondgott gleich.



Fig. 5a Linkes Leibungsrelief aus Zincirli (Voos, Reliefs [Anm. 22], Abb. 14).

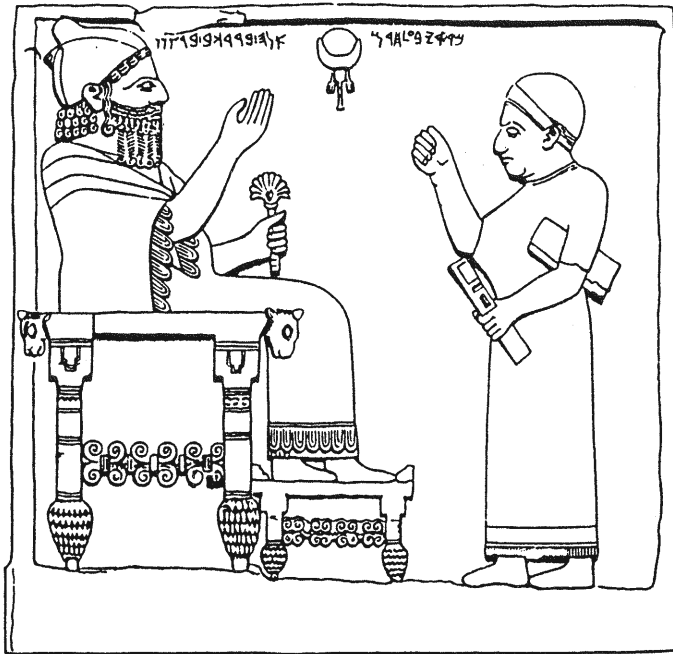


Fig. 5b Rechtes Leibungsrelief aus Zincirli (Keel, Mondemblem [Anm. 3], Abb. 11).

struiert.²² Hier war derselbe König auf einem bequemen syrischen Thron sitzend dargestellt (Fig. 5a), wie er mit Speis und Trank und Musik unterhalten wird. Die obere Fläche zwischen dem König und seinem Diener ist nicht erhalten, aber J. Voos vermutet, daß hier die Symbole des Pantheons von Sam'al dargestellt waren, so wie es von anderen Fragmenten mit dem Bild des Barrakib her bekannt ist.²³ Der Fremde traf beim Eintreten auf zwei Bilder des Herrschers Barrakib, Sohn des Panamuwa (so die Beischrift): rechts, auf dem Thron des Rechts in assyrischem Stil sitzend, in Verhandlung mit seinem Schreiber im Schutz des Gottes internationaler Verträge, links feiernd in heimischer Umgebung im Schutz seiner lokalen Götter. Der Fremde wird von Barrakib mit Musik, Speis und Trank und der Bereitschaft zu gerechten Verträgen empfangen, die unter dem Schutz des überregionalen Mondgottes von Harran stehen werden.

Das Gesagte macht klar, daß es für jeden Herrscher, der seine Macht in diesem Gebiet legal ausüben will, wichtig war, sich der Unterstützung des Mondgottes von Harran zu versichern. Entsprechend schenkten die meisten neuassyrischen Herrscher dem Heiligtum ihre Aufmerksamkeit. Assyrische Königsinschriften berichten über den Ausbau des Tempels seit Salmanassar III. (858–824)²⁴, über Privilegien für die Stadt bei Sargon II.²⁵, Renovierung und Ausschmückung des Tempels durch Assurbanipal²⁶ und sogar die Einsetzung eines Prinzen als Priester durch denselben König.²⁷ Im Jahr 610 v. Chr. wurde Harran von der babylonisch-medischen Koalition eingenommen, der Tempel zerstört und das Kultbild von den Medern verschleppt.

1.3. Nabonids Herkunft und Ideologie

Nabonid, der letzte Herrscher auf dem babylonischen Königsthron, entstammte einer assyrischen Familie und lebte seit seiner Kindheit in Babylon, wo er im Jahr 556 v. Chr., nach eigener Aussage durch Akklamation, König wurde²⁸, nachdem der unmündige Sohn Neriglissars von einer Verschwörung beseitigt

²² J. Voos, Zu einigen späthethitischen Reliefs aus den Beständen des Vorderasiatischen Museums Berlin, *AoF* 12 (1985) 65–86, bes. 71–86.

²³ Orthmann, *Untersuchungen* (Anm. 19), Taf. 66c (K/1), 67d (K/11).

²⁴ M. Streck, *Assurbanipal und die letzten assyrischen Könige bis zum Untergange Niniveh's* (VAB 7), Leipzig 1916, II 170f, Z. 38.

²⁵ A. Fuchs, *Die Inschriften Sargons II. aus Khorsabad*, Göttingen 1993, 343, Z. 10–12; 301, Z. 6–8; 303, Z. 9f; 307, Z. 5; 359, Z. 10f; 362, Z. 10f.

²⁶ Streck, *Assurbanipal* (Anm. 24), 170ff Z. 37–71; 289–293 (für Ningal); SAA X 13 (Aufstellung von Königsbildern in der Cella); B. Pongratz-Leisten, *Anzû-Vögel für das É.ĜÛL. ĜÛL in Harrân*, in: U. Finkbeiner u. a. (Hg.), *Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens* (FS R. M. Boehmer), Berlin 1995, 549–557.

²⁷ Streck, *Assurbanipal* (Anm. 24), 250f Z. 17f.

²⁸ S. Langdon, *Die Neubabylonischen Königsinschriften* (VAB 4), Leipzig 1912, Nbn. Nr. 8, V 1–13.

worden war. Die These einer assyrischen (bzw. aramäischen) Herkunft Nabonids wird gewöhnlich aus seinem Einsatz für den Wiederaufbau des Sîn-Tempels von Ḫarran heraus postuliert und ist, wie schon von Voigtlander²⁹ bemerkte, durch stete Wiederholung zur festen Tatsache avanciert. Der Schluß beruht auf der falschen Voraussetzung, daß der Mondgott von Ḫarran eine unbedeutende Lokalgottheit einer obskuren Provinz sei (s. dagegen oben) und Nabonids Einsatz für den Tempelneubau nur aus religiösem Fanatismus für seinen heimischen Regionalgott resultieren könne. Manche Forscher sahen die Bindung an dieses Heiligtum noch verstärkt durch das angebliche Priestertum seiner Mutter an dem Tempel – auch dies wird immer wieder kolportiert, obwohl Landsberger schon 1947 die Unhaltbarkeit dieser These nachgewiesen hat.³⁰ Außerdem sollte nicht übersehen werden, daß Nabonid die großen Tempel Babyloniens mit gleicher Sorgfalt renovierte, nachdem er für die Richtigkeit von Plänen, Einrichtung und Ritus vorher in Archiven und mit Ausgrabungen geforscht hatte: Akkade, Duru (Tell al-Laḥm), Ur, Larsa, Uruk, Babylon, Kish, Sippar und Sippar Anunit. Diese alle waren aber nicht kürzlich in einem Eroberungskrieg zerstört worden, und besonders die Götterbilder waren nicht verschwunden, so daß der Aufwand für ihre Restaurierung geringer sein konnte als bei dem von den Medern verwüsteten Heiligtum des Sîn in Ḫarran.

Kann die assyrische Abstammung Nabonids zwar weder aus seiner Genealogie noch aus seinen Taten erschlossen werden, so ist sie doch bildlich belegt: Auf dem Felsrelief des Darius in Bisutun sind die beiden Usurpatoren des babylonischen Throns, die sich beide als Nebukadnezar, Sohn des Nabonid ausgaben, gleichartig als Assyrer gekleidet.³¹ Wenn der vorgebliche Sohn, der seinen Anspruch auf den babylonischen Thron aus seiner Abkunft von Nabonid begründet, als Assyrer charakterisiert wurde, dann muß das Bewußtsein vom assyrischen Charakter der Familie Nabonids noch zur Zeit des Darius vorhanden gewesen sein. Diese doppelte Identität machte Nabonid wohl einerseits freier, jeder der Kulturen das ihr Gemäße zukommen zu lassen.³² Andererseits mag die assyri-

²⁹ E. N. von Voigtlander, *A Survey of Neo-Babylonian History* (PhD Diss. University of Michigan 1963), 163.

³⁰ B. Landsberger, Die Basaltstele Nabonids von Eski-Harran, in: *Halil Edhem Hâtıra Kibabı I = In Memoriam Halil Edhem* (TKY VII 5), Ankara 1947, 115-151; s. auch P.-A. Beaulieu, *The Reign of Nabonidus King of Babylon 556-539 B.C.* (YNER 10), New Haven – London 1989, 68.

³¹ Zum ersten Mal richtig als assyrische Tracht beschrieben: M. Roaf, The Subject Peoples on the Base of the Statue of Darius, *CDAFI* 4 (1974) 73-160, hier 133f; für Nabonids Abstammung verwendet: P. Calmeyer, Die sogenannte Fünfte Satrapie bei Herodot, *Trans.* 3 (1990), 109-129, hier 122 § 6. 2.

³² Dazu gehört das minutiöse Forschen nach den richtigen Bauformen und Riten, bevor er mit Restaurierungen beginnt. Als ikonographisches Beispiel sei das Symbol des Šamaš – assyrisch Flügelsonne, babylonisch Sonnenscheibe – genannt: Auf den beiden in Ḫarran gefundenen, aber in Babylon hergestellten Königsstelen die babylonische Sonne (C. J. Gadd, The Harran Inscriptions of Nabonidus, *AnSt* 8 [1958] 35ff, Pl. IIa-b), auf einer Stele aus dem Kunsthandel aber die assyrische Flügelsonne (ebd. Pl. IIIa); Verwendung von Königsstelen, in Assyrien Ausdruck assyrischen Machtanspruchs (s. Uehlinger, *Figurative policy* [Anm.

sche Herkunft ihn getrieben haben, auch dem babylonischen Königtum assyrische Weltmachtgeltung zu verschaffen, wie dies etwa in dem Titel *šar kiššati*³³ zum Ausdruck kommt.

Wenn Nabonid in den zeitweise von Medern gehaltenen Gebieten in Nord-Mesopotamien und Nord-Syrien herrschen und legal gesicherte Verhältnisse schaffen wollte, so mußte er die Instanz, auf die sich alle beziehen konnten, wieder herstellen: das von den Medern verschleppte Kultbild und den Tempel des Mondgottes von Harran.

2. UNTERSCHIEDE ZWISCHEN BABYLONISCHEN UND ASSYRISCHEN KULTBILDERN

Ausgehend von den Berichten über die Herstellung des Kultbildes des Mondgottes von Harran versuche ich im folgenden, die Unterschiede zwischen babylonischen und assyrischen Kultbildern des 1. Jts. herauszuarbeiten.

Harran war von Nabopolassar und den Medern im 16. Jahr Nabopolassars (610 v. Chr.) erobert worden. Nachdem im 3. Jahr³⁴ Kyros die Meder geschlagen hatte, war der Weg frei, in Harran zu bauen. Nabonid scheint damals aber in Babylonien auf Widerstand gestoßen zu sein³⁵ und wandte sich zunächst seinen Unternehmungen in Arabien zu. Den Tempelbau und die Wiederherstellung des Kultbildes nahm er erst nach seiner Rückkehr aus Taima wieder auf.

Nabonid berichtet in einer Zylinder-Inschrift³⁶ und einer Stele aus Babylon³⁷ neben anderen Tempelrenovierungen auch von der Wiederherstellung des É.ĜÚL.ĜÚL in Harran und außerdem auf zwei Stelen in seinem eigenen Namen³⁸

3], 303-308), für Bauberichte (Text von vier Stelen): Langdon, *Königsinschriften* (Anm. 28), Nbn. Nr. 4; Babylon: ebd. Nr. 8; Larsa: J.-L. Huot et al., *Larsa (10e campagne, 1983) et 'Oueili (4e campagne, 1983); rapport préliminaire* (Bibliothèque de la Délégation archéologique française en Iraq, no. 4; Centre de recherche d'archéologie orientale, Université de Paris I, no. 5; Recherche sur les civilisations, mémoires, no. 73), Paris 1987, 182, 210-216; Uruk: H. J. Lenzen, *Die Grabungsergebnisse der XII. und XIII. Warka-Kampagne* (UVB 12/13), Berlin 1956, 42, Taf. 21b-23a; sowie Brief YOS III 4, s. Beaulieu, *Reign of Nabonidus* [Anm. 30], 18: "Set up in the temple of the gods, in appropriate places, those inscribed stelae of polished stones which I sent you."

³³ Langdon, *Königsinschriften* (Anm. 28), Nbn. Nr. 1, I 2; auf einen solchen Anspruch könnte sich auch der Vorwurf lügnerischer Siegesberichte im sog. Schmähedicht beziehen, s. Landsberger & Bauer, *Geschichtsquellen* (Anm. 2), 92 V a1.

³⁴ Langdon, *Königsinschriften* (Anm. 28), Nbn. Nr. 1, I 28ff; zur Diskrepanz zum Datum in der Nabonid-Kyros-Chronik s. W. Röllig, *Erwägungen zu neuen Stelen König Nabonids*, ZA 56 (1964) 218-260, hier 257f.

³⁵ Gadd, Harran (Anm. 32), 56f, I 14ff.

³⁶ Langdon, *Königsinschriften* (Anm. 28), Nbn. Nr. 1.

³⁷ Ebd., Nbn. Nr. 8, X.

³⁸ Gadd, Harran (Anm. 32), H 2 A. B.

und zwei Stelen im Namen seiner Mutter Adda-Guppi³⁹ aus Harran selbst vom Wiederaufbau des Tempels und der Heimführung der Götter Sîn, Ningal, Nusku und Sadarnunna von Babylon nach Harran. Da die assyrischen Tempel von den Medern und nicht von den Babyloniern geplündert worden waren, hielt sich das Bild des Sîn nicht in Babylon auf, sondern mußte neu hergestellt werden. Von der Herstellung des Kultbildes nach Vorlage eines Votivsiegels Assurbanipals, auf dem Sîn dargestellt war und das irgendwie ins Esangil gelangt war und anscheinend kultische Verehrung genoß, berichtet Nabonid auf seiner Babylon-Stele.⁴⁰ T. G. Lee hat die Stele neu bearbeitet und verständlich gemacht;⁴¹ die folgende Übersetzung stützt sich auf seine Bearbeitung:

„Ein kostbares Siegel (*kunukku*) aus Jaspis, dem königlichen Stein, auf dem Assurbanipal, der König von Assyrien, das Bild des Sîn für seinen Ruhm entworfen und geschaffen hatte, [und] auf eben dieses Siegel (*kunukku*) er den Lobpreis des Sîn geschrieben hatte, [dieses] hatte er an den Hals des Sîn gehängt, dessen Aussehen seit alters offenbart war, während der feindlichen Zerstörung, damit seine Kult nicht unterbrochen werden in Esangila, das das Leben der großen Götter schützt...”

Über das Aussehen des fertigen Götterbildes haben wir nun die satirische Schilderung im sog. Strophengedicht⁴², einer Schmähschrift auf Nabonid vom Regierungsbeginn des Kyros, wahrscheinlich von der Marduk-Priesterschaft verfaßt. Leider ist gerade die Beschreibung des Kultbildes stark zerstört, erkennbar ist jedoch:

I 20ff

[...] ... er schuf ein Phantom (*zaqiqu*),
 [...] wie es] niemand im Land gesehen hatte.
 [...] ... er stellte es auf einen Sockel,
 [...] er nannte es ^dNannar.
 [aus ...] Lapislazuli trug es seine Krone,
 [...] sein Aussehen wie eine Mondfinsternis.
 [Es streckte aus] seine Hand wie ^dLUGAL.ŠU.DU,
 [...] ... sein Haar der Sockel.
 Seinen [Sockel bildeten] *abūbu* (Flutungeheuer) und *rīmu* (Wildstier),
 [...] seine Krone, sein Aussehen.
 [...] ... seine Miene machte er fremdartig,
 [...] seine Gestalt machte er üppig.
 [...] ... sein Name,
 [...] darunter.

II 2-3 (...) 14-15

[... seine Form] hatte Ea-Mummu nicht gebildet,
 seinen Namen kannte der gelehrte Adapa nicht (...)

³⁹ Ebd., H 1 A. B.

⁴⁰ Langdon, *Königsinschriften* (Anm. 28), Nbn. Nr. 8, X 32ff.

⁴¹ T. G. Lee, *The Jasper Cylinder Seal of Aššurbanipal and Nabonidus' Making of Sîn's Statue*, RA 87 (1993) 131-136.

⁴² Landsberger & Bauer, *Geschichtsquellen* (Anm. 2); für die Übersetzung der ersten Kolumne vgl. Lee, a.a.O. (Anm. 41), 131f.

– Schilderung zum Bau des Tempels É.ĜÚL.ĜÚL,
Aussetzen der Feste während der Bauzeit –

Mittels Gips und Asphalt läßt er hell strahlen seine Fassade,
einen ungestümen Wildstier postierte er wie in Esagila am Eingang.
(...)

Die Figur wird vorgestellt mit der Bemerkung, daß sie ein Phantom (*zaqiqu*)⁴³ sei, wie es im Lande unbekannt sei, und von Nabonid "Nannar" genannt, also mit der sumerischen Namensform des Mondgottes bezeichnet wurde. Es folgt eine Beschreibung der Gestalt von oben nach unten, die zum Teil wegen des schlechten Erhaltungszustandes unverständlich bleibt.

1. Unvollständiges über die Krone.⁴⁴

2. "Ihr Aussehen/Gesicht wie eine Mondfinsternis" ist vielleicht der ins Gegenteil gewendete "göttliche Glanz", *puluhtu*, dessen Wirkkraft bei Šin von Har-ran Nabonid so eindringlich beschreibt.⁴⁵



Fig. 6-7 Marduk (Fig. 6, links) und Adad (Fig. 7) auf reliefierter Walze aus Babylon (nach [R. Koldewey,] Die Götter Adad und Marduk, *MDOG* 5 [1900] 11-15, hier 14 Abb. 3, 12 Abb. 2).

⁴³ Zu *zaqiqu* machte Assurbanipal die elamischen Götter, indem er ihre Tempel zerstörte, vgl. Streck, *Assurbanipal* (Anm. 24), 54 Z. 64.

⁴⁴ Über Schwierigkeiten bei der richtigen Wiederherstellung einer Götterkrone s. Langdon, *Königsinschriften* (Anm. 28), Nbn. Nr. 7.

⁴⁵ Gadd, Harran (Anm. 32), H 2, II 23-32; E. Cassin, *La splendeur divine. Introduction à l'étude de la mentalité mésopotamienne* (Civilisations et Sociétés, 8), Paris – La Haye 1968, 5 Anm. 19, 79 Anm. 92.

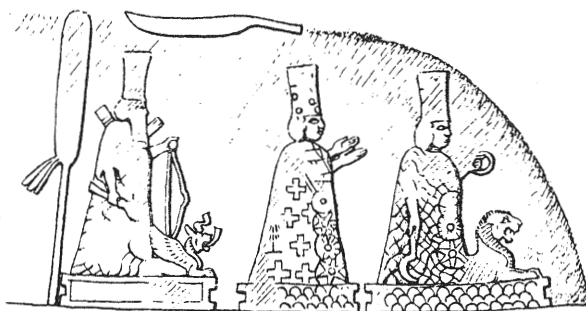


Fig. 8 Götterbilder auf Kudurru des Nabû-šuma-iškun (nach *Vorderasiatische Schriftdenkmäler* H. 1, Leipzig 1907, Taf. 1).

3. "Sie streckte ihre Hand aus wie ^dLUGAL.ŠU.DU". Unter den zahlreichen Lugal-Göttern⁴⁶ gibt es keinen Lugalšudu. Wörtlich übersetzt bedeutet der Name "König-Hand-Ausstrecken", also etwa "König Streckhand"⁴⁷, eine satirische *ad hoc*-Bildung, deren Bedeutung einem verborgen bleibt, wenn man nicht die unterschiedliche Haltung babylonischer und assyrischer Götter im 1. Jahrtausend kennt. Es gibt zwar nur wenige neubabylonische Götterdarstellungen (Fig. 6-9), doch genug, um zu erkennen, daß sie nie ihre rechte Hand flach ausstrecken: Die männlichen Götter halten mit beiden Händen Attribute, die weiblichen halten beide Unterarme schräg nach oben in einer Geste, die seit der III. Dyn. von Ur bei der "fürbittenden Göttin" ^dLamma dargestellt ist. Es ist ein Gestus, der sich an einen höheren Gott, nie an einen Menschen richtet. Ganz anders die zahlreichen Darstellungen assyrischer Gottheiten (Fig. 4, 10-11): Sie halten ihre rechte Hand meistens ausgestreckt dem Beter entgegen.

Diese Gesten sind auch im Umgang des assyrischen Königs mit seinen Untertanen bekannt. Auch er (und sein Kronprinz) erhebt, ähnlich wie die assyrischen Götter, seine ausgestreckte Rechte (Pl. XIV:2) bei der Begegnung mit seinem Hofstaat, seinen Soldaten und unterworfenen Völkern. Bei dieser Begegnung legen die Assyrier gewöhnlich ihre Hände in der Taille zusammen; die Unterworfenen erheben entweder bittend beide Hände oder grüßen in dem ihnen üblichen Gestus, also die Westvölker mit der Faust. Darstellungen des babylonischen Königs mit Untertanen sind nur auf einigen Kudurru erhalten (Fig. 12). Es ist also unbekannt, ob die Gestik nur auf den dort dokumentierten Rechtsakt beschränkt oder die zwischen babylonischem Herrscher und Untertan übliche ist. Der König, der meistens mit der linken Hand einen langen Stab umfaßt, hält mit seiner Rechten einen kleinen Gegenstand umschlossen, während der Begünstigte die flache Rechte emporhält. Falls man die Gestik auf den üblichen Umgang zwischen Herrscher und Untertan ausweiten kann, böte sich uns ein ähnliches

⁴⁶ Vgl. *RLA* VII 109-155, passim.

⁴⁷ Für Hilfe bei der Übersetzung danke ich Stefan Maul (Heidelberg).

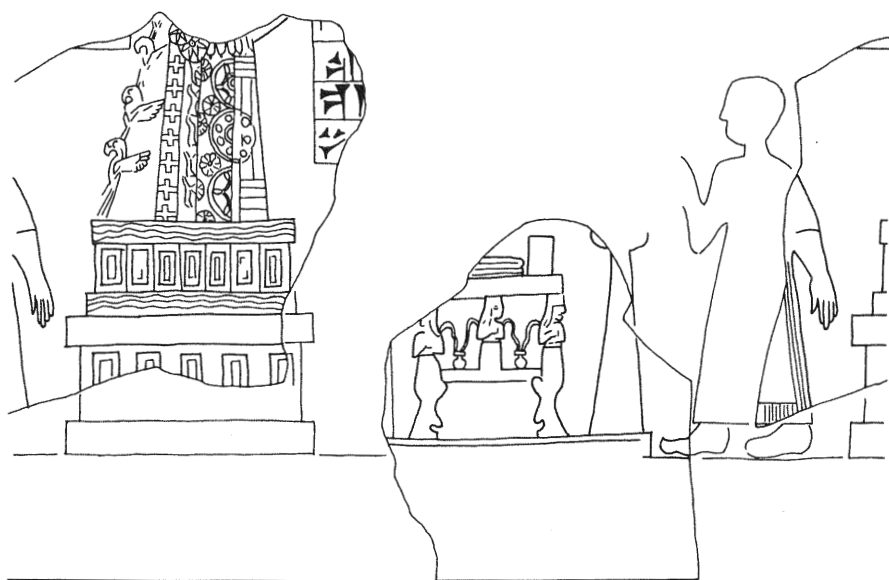


Fig. 9 Zwei Fragmente einer reliefierten Walze aus Persepolis (Zg. Verf.).

Bild wie bei den Gottheiten: In Assyrien heben Gott und König dem Untergebenen die flache Hand entgegen; in Babylonien halten Gott und König ein Attribut. Der Gestus des Untertans vor dem menschlichen Herrscher entspricht in Assyrien nicht dem Gebetsgestus, dem ausgestreckten Zeigefinger. In Babylonien gibt es zwei Gebetsgesten, die ausgestreckte Hand, wenn sie ein Attribut hält – der König einen kleinen Zylinder, der Schreiber einen Griffel –, und die angehobene hohle Hand (*Pl. XV:3*). Leider können keinerlei Aussagen zur Gestik zwischen gewöhnlichen Menschen gemacht werden.

Während in Assyrien also der Höherstehende – Gott und Herrscher – die flache Hand dem Untertan entgegenstreckt, ist es in Babylonien gerade der Niedrigstehende, der seinem Gott oder Herrscher die ausgestreckte Hand hinhält. Der Gott "König Streckhand" ist also aus babylonischer Sicht schon rein protokollarisch ein Skandalon, da er sich wie ein babylonischer Untertan verhält. Man kann nur vermuten, daß sich hinter der Form auch ein unterschiedliches Verhältnis zwischen Gott und Beter verbirgt.

4. Das nächste Bemerkenswerte ist das Haupthaar, leider ist nicht erhalten, was daran anstößig ist. Möglicherweise ist es die Tatsache, daß es sichtbar ist: Die neubabylonischen Götterdarstellungen zeigen das Haar im Nacken verhüllt (*Fig. 6-7*), die assyrischen aber die unbedeckten Locken.

5. Das fünfte Skandalon ist das Podium, das aus *abūbu* und *rīmu* besteht, also aus einem gehörnten Löwendrachen⁴⁸ und einem Stier. Hier sind sowohl die Form als auch der Inhalt unbabylonisch. Die Gestaltung des Podiums als

⁴⁸ U. Seidl, Das Flut-Ungeheuer *abūbu*, ZA 88 (1998) 100-113.

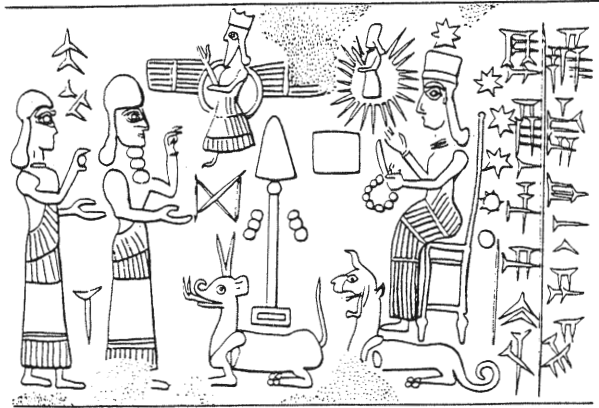


Fig. 10 Neuassyrisches Rollsiegel (Zeichnung C. Wolff nach B. Buchanan, *Catalogue of Ancient Near Eastern Seals in the Ashmolean Museum I*, Oxford 1966, Nr. 633).

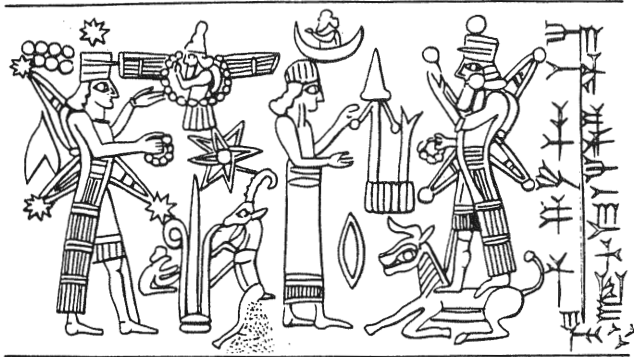


Fig. 11 Neuassyrisches Rollsiegel (Zeichnung C. Wolff nach A. Moortgat, *Vorderasiatische Rollsiegel*, Berlin 1940, Nr. 596).

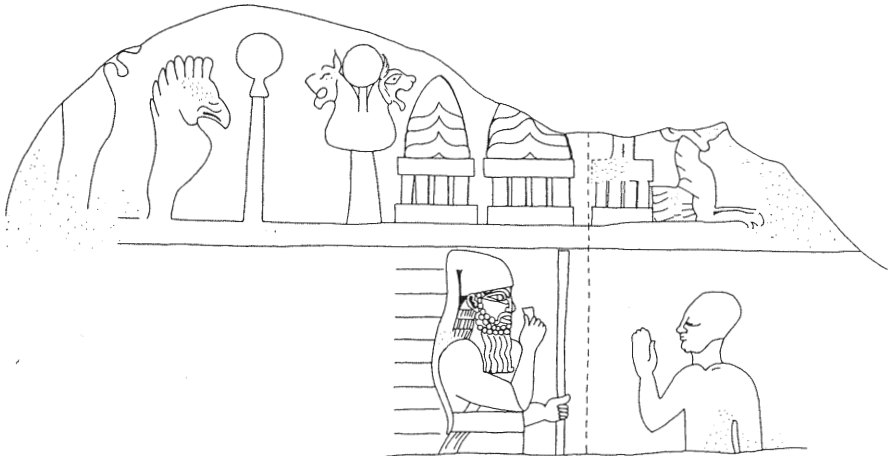


Fig. 12 Relief eines Kudurru (Seidl, *Kudurru-Reliefs* [Anm. 49], Nr. 98).

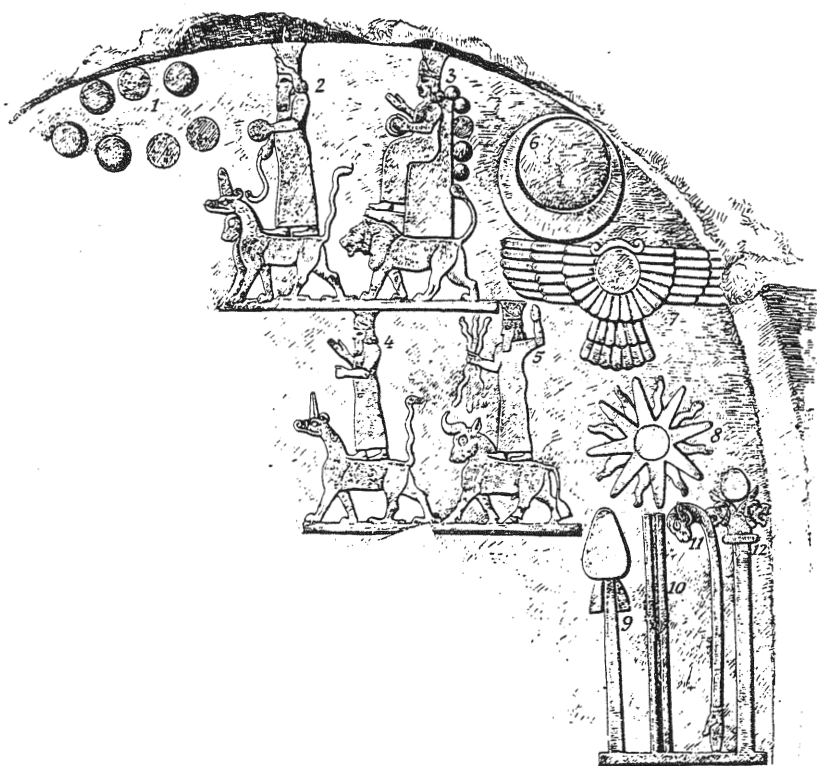


Fig. 13 Götterdarstellungen auf einer Stele Asarhaddons aus Zincirli (nach F. Thureau-Dangin, *Les sculptures rupestres de Maltaï*, RA 21 [1924] 185-197, hier 196).

(oder mit) Tier und Mischwesen ist bei assyrischen, nicht aber bei babylonischen Götterbildern üblich. Man vergleiche z. B. die Gottheiten der Asarhaddonstele (Fig. 13), die auf dem Rücken schreitender Tiere bzw. Mischwesen stehen, mit den babylonischen (Fig. 6-8), die von Tierprotomen begleitet sind. In der babylonischen Ikonographie war die Reduzierung von tragenden Attributtieren auf begleitende Tierprotomen während der kanonisierenden Phase im 12. Jh. (Meli-Šipak, 1188–1174, und Marduk-apla-iddina I., 1173–1161 v. Chr.) entwickelt worden.⁴⁹ Seit der Mitte des 12. Jhs. dürfte in Babylonien das Götterbild, das auf einem Tiersockel steht, unbekannt gewesen sein.

Ein Mondgott ist seit spätestens altbabylonischer Zeit mit Stieren assoziiert; aber das zweite Wesen am Sockel (Fig. 14)⁵⁰, der *abūbu*, ist in seiner Gestalt als

⁴⁹ U. Seidl, *Die babylonischen Kudurru-Reliefs* (OBO 87), Freiburg Schweiz & Göttingen 1989, 81 und passim; als Experimente während der konstituierenden Phase hat man vielleicht die Attributtiere vor (ebd. Taf. 16a) bzw. hinter dem Sockel (ebd. Taf. 16b) anzu- sehen.

⁵⁰ J. Menant, *Les pierres gravées de la Haute-Asie. Recherches sur la glyptique orientale. Seconde partie: Cylindres de l'Assyrie, Mésopotamie, Asie mineure, Perse, Egypte et Phénicie*,



Fig. 14 Neuassyrisches Rollsiegel (nach Menant, *Les pierres gravées* [Anm. 50], 35 Fig. 19).

gehörnter Löwendrache eine assyrische Ausformung des 1. Jahrtausends.⁵¹ In dieser Form begleitet das Mischwesen auf den Felsreliefs von Maltai nicht nur den Mondgott Sîn,⁵² sondern auch Aššur, Mulissu und Adad oder Ninurta.⁵³

Für einen Babylonier anstößig sind sicher einerseits formal das Stehen auf Attributtieren und möglicherweise andererseits inhaltlich die Vergesellschaftung des Mondgottes mit einem Mischwesen, das außerdem auch Aššur (allerdings in Babylonien auch Ninurta?, Fig. 8) zugehört.

Die abschließende Bemerkung, daß Ea-Mummu und Adapa mit dieser Figur nichts zu tun haben, drückt vielleicht die Verärgerung der babylonischen Priesterschaft darüber aus, daß sie nicht gefragt wurde, ein Götterbild babylonischer Auffassung herzustellen und magisch zu beleben, ja daß gar ein profanes Siegelbild als Vorbild benutzt wurde (s. u.).

Beim Tempel selbst finden die babylonischen Priester bemerkenswert, daß die Fassade aus Gips und Asphalt erbaut wurde, also ebenfalls in assyrisch/syrischer Art, daß aber am Eingang wie in Esangil ein Stier postiert wurde. Nabonid berichtet auch selbst über die Herstellung des Stiers zusammen mit zwei *lahmu* am Osttor.⁵⁴ Beides erinnert stark an den Baubericht Assurbanipals – und fußt wahrscheinlich auch auf diesem –, in dem über die Verschönerung zweier Wildstiere, zweier *lahmū* und großer *šurinnū* am Ost[tor] des É.ĤŪL.ĤŪL berichtet wird.⁵⁵

Der wesentlichste Unterschied zwischen babylonischen und assyrischen Götterbildern, auf den wir durch die Satire gestoßen wurden, ist aber wohl die Gestik: Die assyrischen Götter wenden sich meistens mit ausgestreckter Hand dem Beter zu, die babylonischen ruhen in sich selbst.

Paris 1886, 35 Fig. 19: Die beiden Attributtiere sind aufgeteilt für eine Mondstandarte und eine anthropomorphe Gottheit.

⁵¹ Seidl, *abūbu* (Anm. 48).

⁵² R. M. Boehmer, Die neuassyrischen Felsreliefs von Maltai (Nord-Irak), *Jdl* 90 (1975) 42–84. Sîn ist die dritte Gottheit: ebd. 50f, Abb. 23, 30–33, 45, 51, 58, 63, 65, 77, 83, 85, 87.

⁵³ Ebd. passim; Seidl, *abūbu* (Anm. 48), passim.

⁵⁴ Langdon, *Königsinschriften* (Anm. 28), Nbn. Nr. 1, II 14ff.

⁵⁵ Streck, *Assurbanipal* (Anm. 24), II 172f.

3. UNTERSCHIEDLICHE REZEPTION VON KULTBILDERN IN BABYLONISCHEN UND ASSYRISCHEN MASSEN MEDIEN

Originale Kultbilder sind weder aus Babylonien noch aus Assyrien erhalten, so daß unsere Kenntnisse nur von Abbildungen herrühren.

3.1. Glyptik

Das visuelle Massenmedium *par excellence* ist im Alten Orient die Glyptik. Hier stoßen wir auf einen frappierenden Unterschied. Während auf assyrischen Rollsiegeln zahlreiche Gottheiten anthropomorph dargestellt sind, fehlen solche Bilder auf babylonischen Siegeln vollkommen.⁵⁶ In Assyrien sind anthropomorphe Gottheiten einerseits auf ihren eigenen Siegeln dargestellt, mit denen öffentliche Verträge gesiegelt wurden, etwa auf dem Siegel des Gottes Aššur (Fig. 15)⁵⁷, auf dem König Sanherib betend zwischen Aššur und Mulissu steht; andererseits gibt es zahlreiche Siegel von Amts- und Privatpersonen⁵⁸ mit Wiedergaben anthropomorpher Gottheiten, vor denen häufig ein Beter steht, der kaum kleiner dargestellt ist als die Gottheit (Fig. 10-11).



Fig. 15 Siegel des Gottes Aššur (nach D. J. Wiseman, *The Vassal-Treaties of Esarhaddon, Iraq* 20 [1958] 1-99, hier 16 fig. 2, mit Veränderungen nach Photographie).

⁵⁶ Jüngste Zusammenstellung: B. Wittmann, Babylonische Rollsiegel des 11.-7. Jahrhunderts v. Chr., *BaM* 23 (1992) 169-289. Zu streichen ist ihre III. Gruppe "Geschnittener Stil"; H. Kühne, Der mittellassyrische 'Cut Style', *ZA* 85 (1995) 277-301, hat gezeigt, daß es sich dabei um einen mittellassyrischen Stil handelt.

⁵⁷ K. Watanabe, Die Siegelung der "Vasallenverträge Asarhaddons" durch den Gott Aššur, *BaM* 16 (1985) 377-392.

⁵⁸ Namentlich beschriftete Siegel: K. Watanabe, Neuassyrische Siegellegenden, *Orient* 29 (1993) 109-138 (10.2: bab.); dies., Votivsiegel des Pān-Aššur-lāmur, *Acta Sumerologica* 16 (1994) 239-259; dies., Weitere neuassyrische Siegellegenden, *Acta Sumerologica* 17 (1995) 291-297. Vgl. dazu auch den Beitrag von I. J. Winter in diesem Band.

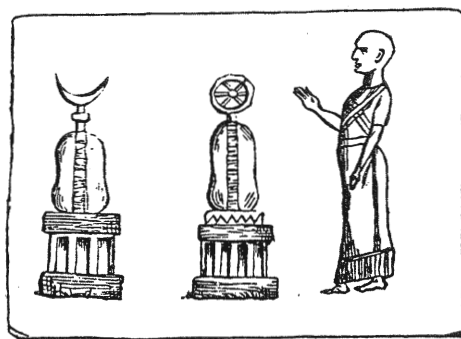


Fig. 16 Spätbabylonisches Rollsiegel (nach Menant, *Les pierres gravées* [Anm. 50], 133 Fig. 120).

Auf neubabylonischen Rollsiegeln ist *das* Thema "Held mit Tieren"⁵⁹; wobei die Szene manchmal von einem kurzen Gebet, meistens an Nabû gerichtet, begleitet wird.⁶⁰ In spätbabylonischer und frühachaimenidischer Zeit sind Beter – mit Frisur und Bart, oder kahlköpfig und rasiert – vor Göttersymbolen abgebildet (Fig. 16; Pl. XV:3).

Das Darstellen von Königen verhält sich parallel zu der anthropomorpher Gottheiten (erinnert sei an die gleiche Gestik). Auf neuassyrischen Siegeln ist der König öfter wiedergegeben, ja er figuriert sogar auf einem Typ der Staatssiegel⁶¹ (Löwenkampf). Nicht so in der neubabylonischen Glyptik, wo der König bis jetzt nicht belegt ist. Bei der schlechten Lage von Überlieferung und Publikation könnte es sich da um eine Kenntnislücke handeln, doch macht uns ein babylonischer Siegelersatz stutzig: Auf einer Tafel mit der Bestätigung einer Pfründe durch Šamaš-šuma-ukîn⁶² ist statt eines Siegelabdrucks ein Relief aufgebracht, das einen babylonischen König im Kampf mit einer Gazelle zeigt⁶³. Šamaš-šuma-ukîn, Sohn des assyrischen Königs Asarhaddon und Bruder des assyrischen Königs Assurbanipal, hatte wohl das Bedürfnis, ein dem assyrischen Königssiegel vergleichbares Bild auf der Tafel anzubringen, hatte aber kein entsprechendes Siegel zur Verfügung.

⁵⁹ Wittmann, Rollsiegel (Anm. 56), Nr. 21-51. 59. 62-112.

⁶⁰ K. Watanabe, Beschriftete neubabylonische Siegel, in: T. Mikasa (ed.), *Essays on Ancient Anatolia and its Surroundings*, Wiesbaden 1995, 225-234 (2.1; 2.2 = ass.).

⁶¹ S. Herbordt, *Neuassyrische Glyptik des 8.-7. Jh. v. Chr.* (SAAS I), Helsinki 1992, 123-136, Pl. 34-36. Vgl. auch hierzu den Beitrag von I. J. Winter in diesem Band.

⁶² BM (WAA) 77611+: J. A. Brinkman, *Prelude to Empire. Babylonian Society and Politics, 747-626 B.C.* (OPBF 7), Philadelphia 1984, 60 Anm. 289 (Datum); G. Frame, *Babylonia 689-627 B.C. A Political History* (PIHANS 69), Istanbul – Leiden 1992, 107.

⁶³ J. E. Reade, Neo-Assyrian Monuments in their Historical Context, in: F. M. Fales (ed.), *Assyrian Royal Inscriptions: New Horizons*, Rome 1981, 143-167, hier 162 fig. 17.

3.2. Terrakottarelief

In Babylonien, nicht aber in Assyrien, sind Terrakottareliefs zu Hunderten, ja Tausenden in verschiedenen Generationen seriell aus der Form gepreßt worden. Sie stellen gute Geister (Flaschenhalter, -halterinnen), Musikanten, schöne Frauen und gesunde Kinder dar, aber so gut wie keine Gottheiten in zeitgenössischem Stil. Eine kleine Serie aus Warka zeigt eine Göttin mit altmodischer Hörnerkrone (Pl. XV:4), die sicherlich teilweise von einer Patrizierin aus dem III. Jahrtausend abgenommen wurde.⁶⁴ Ein Ištarbild aus Nippur⁶⁵, wohl nicht mit der Model hergestellt, sondern eher ein primäres Relief, diente vielleicht einem Bildhauer als Vorlage (s. u. Appendix).

4. ZUSAMMENFASSUNG

Im Assyrien des 1. Jahrtausends waren Gottheiten, die ihre rechte Hand dem Frommen entgegenstreckten, allüberall zu sehen: auf Königsstelen (Fig. 13), Felsreliefs (s. Anm. 52), kleinen gemalten und reliefierten Bildern⁶⁶, Kriegswagen⁶⁷, Schmuckanhängern⁶⁸ und vor allem auf Siegelbildern (Fig. 10-11), die zu vielfältigen Anlässen dem Ton eingedrückt wurden. Ganz anders sah es in Babylonien aus: Dort waren die wenigen zeitgenössischen Darstellungen von Göttern als Besitz der Gottheit geschaffen worden und dazu bestimmt, den Tempel nie zu verlassen: die reliefierten Walzen⁶⁹ (Fig. 6-7) aus Babylon gehörten zum Schatz von Esangil, und die aus Persepolis (Fig. 9) waren sicher in einem Tempel erbeutet; die sog. Šamaš-Tafel aus Sippar war sogar zusammen mit ihren Tonabdrücken im Tempel vergraben worden;⁷⁰ der Kudurru des Nabu-šuma-iškun (Fig. 8) war, wie alle Kudurru, für die Aufstellung im Tempel bestimmt;⁷¹ Matrizen für Terrakotten gehörten zum Arbeitsmaterial eines Tempelbildhauers (s. u. Appendix). Auch in Babylonien scheint gelegentlich der Wunsch nach einem eigenen Götterbildchen bestanden zu haben, doch konnte er anscheinend

⁶⁴ U. Seidl, Ein Kopf sucht seine Herkunft, in: H. Gasche & B. Hrouda (Hg.), *Collectanea Orientalia. Histoire, arts de l'espace et industrie de la terre* (FS A. Spycket; Civilisations du Proche-Orient I/3), Neuchâtel 1996, 323-327.

⁶⁵ M. Gibson et al.; The Southern Corner of Nippur. Excavations during the 14th and 15th Seasons, *Sumer* 39 (1983) 170-190, hier 186 fig. 28.

⁶⁶ W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur* (Anm. 17), Titelbild, Taf. 21c, 22b, 74b.

⁶⁷ R. D. Barnett, *Assyrische Skulpturen im British Museum*, Recklinghausen 1975, Taf. 65, 107, 168.

⁶⁸ F. von Luschan, *Die Kleinfunde von Sendschirli* (Ausgrabungen in Sendschirli 5; MOS 15), Berlin 1943, Taf. 46a-e.

⁶⁹ R. Opificius, s. v. "Gottessiegel. B", *RLA* III 578-580.

⁷⁰ L. W. King, *Babylonian Boundary-Stones and Memorial-Tablets in the British Museum*, London 1912, 120-127, Pl. XCVIII-CII.

⁷¹ Seidl, *Kudurru-Reliefs* (Anm. 49), 60 Abb. 22, 72f.

nur mit Hilfe von Abdrücken von einem alten Bild gestillt werden (*Pl. XV:4*). Wollte ein babylonischer Siegelbesitzer seine Hinwendung zu einer Gottheit zum Ausdruck bringen, so hatte er während der neubabylonischen Zeit nur die Möglichkeit, dem üblichen Tierkampfbild⁷² ein kurzes Gebet, im äußersten Falle noch sein eigenes Bild hinzuzufügen. In der spätbabylonischen und frühen achaimenidischen Zeit stoßen wir dann auf Siegelbilder mit einem Beter vor Göttersymbolen (*Fig. 16, Pl. XV:3*), nie aber auf einen solchen vor einer anthropomorphen Gottheit.

In diese Welt der restriktiven Bild-Pressopolitik kamen die Juden nach ihrer Verschleppung durch Nebukadnezar. Da sie z. T. in gehobenen Positionen innerhalb der Hierarchie lebten, erhielten sie sicher Einblick in die Auseinandersetzungen, von denen die des Nabonid mit der babylonischen Priesterschaft nur eine gewesen sein dürfte. Vielleicht hätte sich die Religionsgeschichte anders entwickelt ohne diese jüdischen Erfahrungen babylonischer Rigorosität bei der Gestaltung einer in sich ruhenden Gottheit und dem Verbot seiner Reproduktion außerhalb der Tempel.

APPENDIX: EINE KULTBILD-WERKSTATT IN BABYLON

Der Tempel der Ištar von Agade ist 1911-12 im Merkes von Babylon freigelegt worden.⁷³ Der jüngste Zustand war von Nabonid erbaut worden, wie ein in seinem Mauerwerk gefundener Zylinder belegt.⁷⁴ Diese Inschrift berichtet vom Wiederaufbau des verfallenen Tempels der Ištar von Akkade mit Namen É.MÁŠ.DA.RI, der im Stadtteil KÁ.DINGIR.RA liege. Der erwähnte ältere Zustand, der von Nabonid bis auf wenige Schichten abrasiiert worden war, war gleichzeitig der erste Zustand (*Fig. 17*). Dieser ursprüngliche Tempel, in dem keine datierenden Inschriften gefunden wurden, kann nicht wesentlich älter als Nabonid gewesen sein, denn er war über neubabylonischen Wohnhäusern errichtet worden, die wegen des Tempelbaus kassiert worden waren. Von einem Haus im Nordosten der Insula war nur der westliche Teil, der eigentliche Wohntrakt, niedergelegt worden, während der östliche – mit einer neuen Westmauer – gleichzeitig mit dem Tempel weiterhin genutzt wurde. Der Ausgräber O. Reuther datierte die Erbauung des ersten Tempels in die Zeit Nabupolassars, E. Unger in die der assyrischen Herrschaft ("schon um 700 existiert"), weil der Tempelname in dem Text *Tintir* = Babylon erwähnt ist, von dem es Abschriften aus der Bibliothek Assurbanipals gibt.⁷⁵ Wie A. R. George nun gezeigt hat, liegt die Abfassung von *Tin-*

⁷² Die strenge Beschränkung auf dieses Thema könnte ein bewußter Rückgriff auf das frühdynastische Figurenband sein.

⁷³ O. Reuther, *Die Innenstadt von Babylon (Merkes)* (WVDOG 47), Berlin 1926, 123-147, Taf. 28-33, 43.

⁷⁴ H. Ehelolf, ebd. 135-137; vgl. S. Smith, *Miscellanea*. (3) Nabonidus' Restoration of É-Māš-da-ri, *RA* 22 (1925) 57-66.

⁷⁵ E. Unger, *Babylon, die heilige Stadt nach der Beschreibung der Babylonier*, Berlin – Leip-

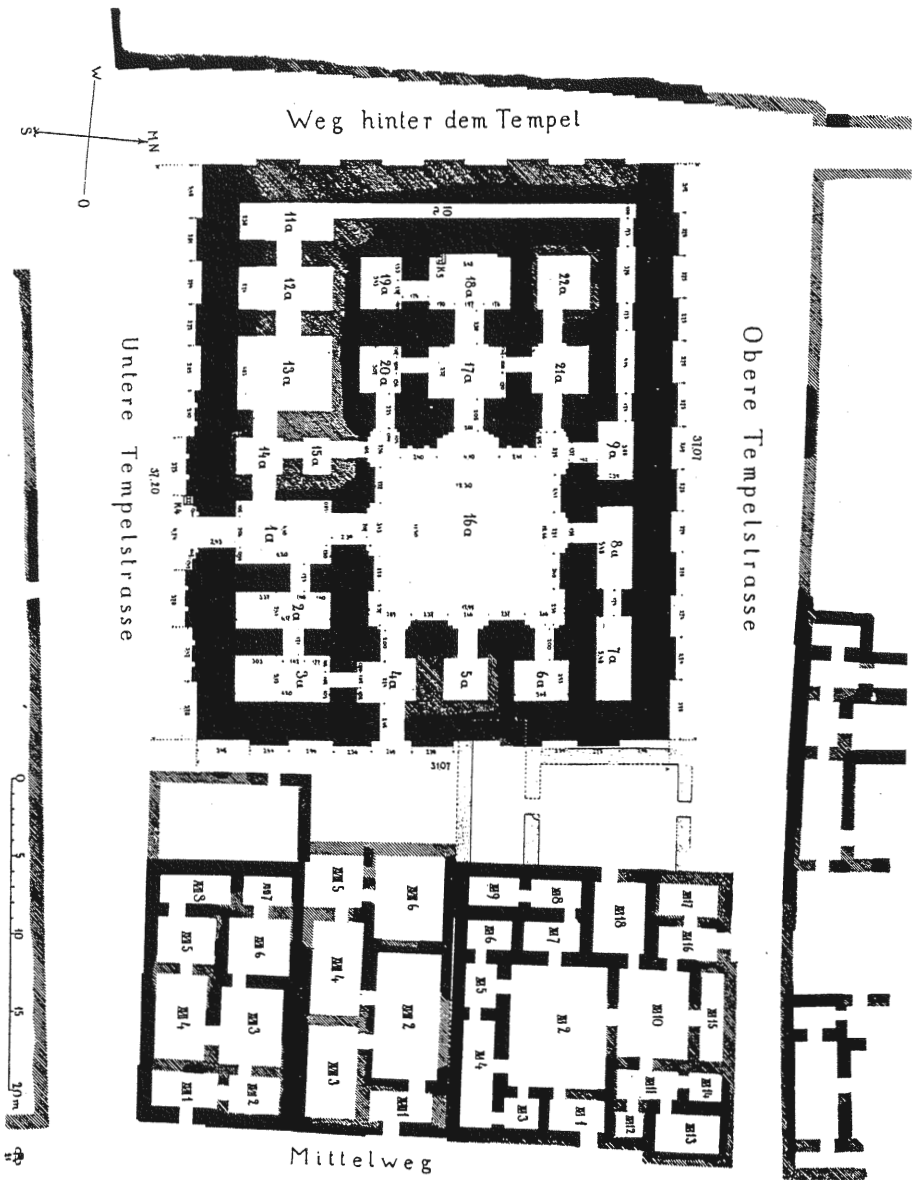


Fig. 17 Tempel der Istar von Agade in Babylon (nach Reuther, *Innenstadt* [Anm. 73], Taf. 29).

tir aber wesentlich früher, nämlich in spätassitischer oder Isin II-Zeit⁷⁶, also in einer Periode, die um Jahrhunderte älter ist als die Grabungsschicht des ersten Tempels. Falls also der Tempel É.MÁŠ.DA.RI schon in der ursprünglichen Fas-

zig 1931, 143f.

⁷⁶ A. R. George, *Babylonian Topographical Texts* (OLA 40), Leuven 1992, 13.

sung erwähnt gewesen sein sollte und nicht erst in der neuassyrischen Kopie, kann es sich nicht um unseren Bau handeln.⁷⁷ Andererseits könnte aber die Erwähnung in dem häufig kopierten Text *Tintir* zum Bau des Tempels im Stadtteil KÁ.DINGIR.RA angeregt haben, um aus Babylon die ideale Stadt zu machen, die dort beschrieben ist. Eine solche Motivation wäre unter den ersten Chaldäerkönigen am wahrscheinlichsten. O. Reuthers aus Stratigraphie und Ziegelmaßen erschlossene Datierung auf Nabupolassar wäre also sehr wohl möglich. Die Wahl des Platzes könnte nach O. Reuther durch die Erinnerung an eine sakrale Stelle bedingt gewesen sein, die sich in einem "altarähnlichen Aufbau" in der mittelbabylonischen Schicht, unter der spätbabylonischen Cella, manifestierte.⁷⁸

Für den Bau des Tempels (*Fig. 17*) ist fast eine ganze Insula im dicht besiedelten Merkes geräumt worden, so daß drei seiner Seiten an alte Straßen grenzen und nur im Osten etwas freies Gelände bis zur nächsten Straße übrig blieb. Auf diesem Vorplatz war, wie oben erwähnt, im Norden der gewerbliche Teil eines alten Hauses (Haus XVI) stehengeblieben, der weiter benutzt wurde. Im Süden wurde gleichzeitig mit dem Tempel ein Gebäude (Haus XVII) errichtet, das aus zwei Reihen mit je vier Räumen besteht, eine Raumanordnung, die nicht zu einem babylonischen Wohnhaus paßt.⁷⁹ Später sind im Westen noch ein größerer Raum und im Norden ein zweites Gebäude desselben Typs angebaut worden. Die grundlegenden Abweichungen vom babylonischen Normalhaus versuchte O. Reuther mit der Ärmlichkeit der vom Tempel abhängigen Bewohner zu erklären. Aus dem eigenen Grundriß auch auf eine eigene Funktion zu schließen, erscheint mir naheliegender.

An Ausstattung hebt Reuther besonders zahlreiche Abwasserleitungen hervor. Von den Funden publizierte er zwei Tonmatrizen (*Fig. 18-19*), die in einer Feuergrube in Haus XVII "zwischen Asche und geröteten Lehmbrocken" gefunden wurden. Nach Ausweis der Schnittzeichnung⁸⁰ war die Feuergrube neben der Ostwand von Raum 7 oder 8 in den Fußboden eingetieft. O. Reuther glaubte, daß diese Modeln zur Herstellung von Devotionalien in Anlehnung an das Kultbild für die Besucher des Tempels benutzt wurden, wunderte sich aber gleichzeitig, warum unter all den Hunderten von Terrakotten keine einzige dieses Typs gefunden wurde.

Die vollständig erhaltene Hohlform (*Fig. 18*)⁸¹ stellt eine stehende, bekleidete Göttin mit hoher zylindrischer Krone dar, die ihre Hände so über der Brust zusammenhält, daß sich die Fingerspitzen berühren. Gesicht, Haar und Arme sind exquisit modelliert. Dagegen sind die Finger nur skizziert, und der Rock ist gar nicht ausgearbeitet – an seiner Stelle befindet sich ein glattes, brettförmiges Trapez.

77 George, a.a.O. 312, geht nicht auf die Baugeschichte ein.

78 Reuther, *Innenstadt* (Anm. 73), 139ff, Abb. 89.

79 E. Heinrich, s. v. "Haus", *RLA* IV 211ff.

80 Reuther, *Innenstadt* (Anm. 73), Taf. 33 oben.

81 Ebd. 143f, Taf. 43a. b; heute wohl in Bagdad.

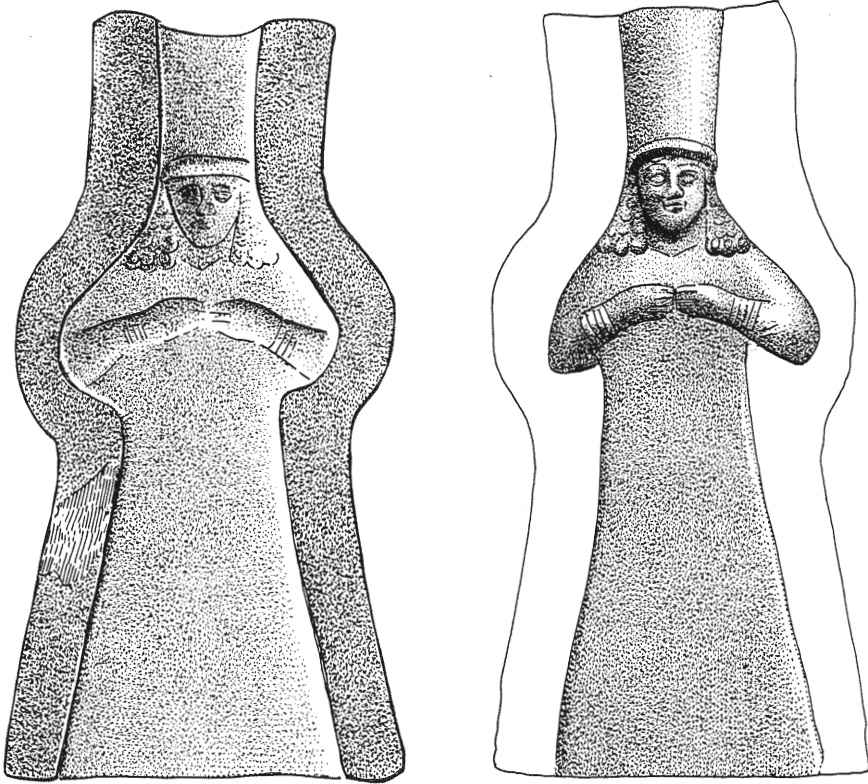


Fig. 18 Hohlform (Bab. 44 653, aus Haus XVII) mit modernem Ausdruck (Zeichnung C. Wolff).

Von der zweiten, fragmentierten Hohlform (Fig. 19)⁸² sind die Brust und der größte Teil eines Rocks erhalten. Die Ausformung zeigt eine stehende, bekleidete Gestalt mit herabhängendem rechten und angewinkeltem linken Arm, dessen Hand einen Gegenstand hält. Der lange Rock ist gegürtet, und über die Brust läuft ein schräges Band. Alle Teile sind fein modelliert.

Nadja Cholidis stellte in einem Vortrag⁸³ neben diesen Hohlformen noch ein drittes Fragment (Bab. 44 689) mit einem Unterkörper vor.⁸⁴ Vor allem aber teilte sie mit, daß alle drei Modeln außen mit einer gleichlautenden Inschrift versehen sind, die nach Lesung von H. Güterbock lautet: "Nabû-zakir-šumi, (Sohn des) Nur-Sîn, Bildhauer des Marduk". Das Wort, das H. Güterbock mit "Bildhauer" übersetzt, ist BUR.GUL / *parkullu*, das einen Handwerker bzw. Künstler

⁸² Ebd. 143f, Taf. 43 c-d; heute in Berlin, Vorderasiatisches Museum: Bab. 44 688 = VA Bab. 0706 (H 9,1 x B 6,0 cm)

⁸³ Gehalten am 25.3.1998 in Berlin.

⁸⁴ Bab. 44 689 = VA Bab. 1981 (H 5,5 x B 3,1 cm). Ich danke N. Cholidis vielmals für weitere Informationen (Brief vom 2.4.1998).

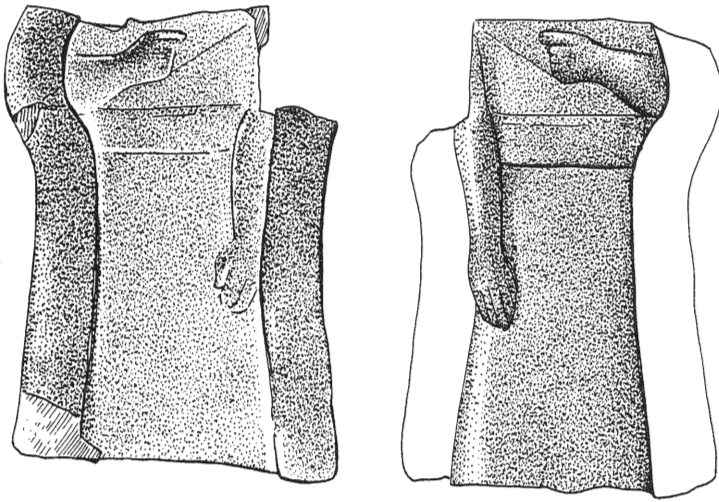


Fig. 19 Hohlform (Bab. 44 688, aus Haus XVII) mit modernem Ausdruck (Zeichnung C. Wolff).

bezeichnet, der mit Stein arbeitet.⁸⁵ Eingeleitet wird die Aufschrift (erhalten bei Bab. 44 688) mit šá, das den Besitz ausdrückt. Wir haben hier also nicht gewöhnliche Matrizen vor uns, wie sie zur Massenproduktion von Terrakottareliefs benutzt wurden, sondern Arbeits- und Anschauungsmaterial eines Künstlers. Damit ist auch die Diskrepanz zwischen der feinen Herausarbeitung von Kopf und Schultern und der schematischen Darstellung von Händen und Rock bei Bab. 44 653 (Fig. 18) erklärlich: Der Künstler hatte von einem Vorbild Kopf und Schultern abgeformt, den Rest des Körpers, der bei dem Vorbild für den vorgesehenen Zweck nicht brauchbar war (vielleicht nackt oder zerstört), in der Model nur skizziert. Die beiden anderen Matrizen (Fig. 19) zeigen in guter Modellierung den Rock und die Arme in der Haltung, wie sie für neubabylonische Kultbilder üblich ist (z. B. Fig. 6). Gefunden wurden alle drei Modeln in einer Werkstatt, die gleichzeitig mit einem Tempel errichtet wurde, der keinen Vorläufer hatte, für den es also wohl auch kein Kultbild gab. Die Modeln gewähren einen kurzen Blick auf die Bemühungen des Bildhauers Nabû-zakir-šumi, Sohn des Nur-Sîn, um die Gestaltung eines neuen Kultbildes für einen neuen Tempel. Seine Vorgehensweise unterschied sich kaum von späteren europäischen Bildhauern, etwa den Künstlern des Rokoko, die in ihren Werkstätten Gipsabgüsse vorbildlicher Skulpturen und Tonabdrücke vorbildlicher Reliefs sammelten.⁸⁶ Zerstört wurden die Modeln, wahrscheinlich zusammen mit unkenntlich gemachten Modellen

⁸⁵ Zuletzt: J. Mahrzahn, Der "Siegelschneider" nach keilschriftlichen Quellen, in: E. Klengel-Brandt, *Mit Sieben Siegeln versehen. Das Siegel in Wirtschaft und Kunst des Alten Orients*, Mainz 1997, 25-40.

⁸⁶ P. Volk (Hg.), *Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung*, München 1985, 41, 49f Nr. 28-31, 56f Nr. 43 und passim.

aus Ton, entweder im Zuge der Beseitigung des Handwerkszeugs und aller Zeugnisse menschlicher Beteiligung an der Herstellung des Kultbildes⁸⁷ oder aber zur Verhinderung von mißbräuchlicher Verwendung bei der Massenproduktion von Terrakottareliefs.

⁸⁷ A. Berlejung, Washing the Mouth: The Consecration of Divine Images in Mesopotamia, in: K. van der Toorn (ed.), *The Image and the Book. Iconic Cults, Aniconism, and the Rise of Book Religion in Israel and the Ancient Near East* (CBET 21), Leuven 1997, 45-72, hier 55; dies., *Die Theologie der Bilder. Herstellung und Einweihung von Kultbildern in Mesopotamien und die alttestamentliche Bilderpolemik* (OBO 162), Freiburg Schweiz & Göttingen 1998, 219ff (Versenken im Fluß).

Achaemenid iconography as evidenced by glyptic art: subject matter, social function, audience and diffusion

MARK B. GARRISON*

I. INTRODUCTION

This conference on "Images as Media" comes at a particularly critical time in the study of the visual arts of ancient Western Asia. The last few years have seen a wealth of publications on the iconography and iconology of images from various cultures of Western Asia. This is especially true in the realm of glyptic arts, where new (and often times large) corpora of seal images have been published for the first time, and several historical periods have been subject to re-study.¹ In ad-

* I wish to express my deepest appreciation to all of the thoughtful and kind individuals who made our participation in the conference and our stay in Fribourg so memorable. I wish to thank in particular Dr. Christoph Uehlinger, who went out of his way to arrange various details surrounding our travel and stay in Fribourg.

As always, it is a delight to thank the many people who make the Persepolis Fortification Tablet Seal Project possible: my collaborator Margaret Cool Root, for her many insights and friendship; Charles Jones and Matthew W. Stolper of the Oriental Institute, for ongoing support of our work at the Oriental Institute of the University of Chicago; Ms. Laura Mosman, for inking of the drawings of the seals from the Fortification archive; Ms. Langley Garoutte, for printing of photographs. Permission to publish the seal impressions from the Persepolis Fortification archive comes from the Director of the Oriental Institute of the University of Chicago. Line drawings used in this article are by the author. They reproduce the original sealing in a proportion of 2:1. Funding for the Persepolis Seal Project has come from many sources over the years (see Garrison & Root in press); I would like to thank in particular here the Office of the Vice President for Research at the University of Michigan.

¹ For brevity, I note here only a sample of recent publications. For the publication of major corpora, see Matthews 1993 (Protoliterate Jemdet Nasr and Ur), Matthews 1996 (IIIrd millennium BCE Tell Brak), Teissier 1994 (Kultepe Karum Level 2), Matthews 1992 (Kassite Nippur), Stein 1994 (Šilwa-Teššup archive), Marcus 1996 (Hasanlu), Garrison & Root in press (Persepolis Fortification archive), Leith 1997 (Wadi Daliyeh archive), Bregstein 1993 (Murašû archive from Nippur), Wallenfells 1994 (Hellenistic Uruk). For period studies, see Pittman 1994a (Protoliterate Mesopotamia), Ferioli et al. 1994 (Protoliterate Mesopotamia), Nijhowne 1996 (IIInd millennium BCE Mesopotamia), White 1993 (Cappadocian in the Assyrian Colony Period), Colbow 1995 (Old Babylonian in South Babylonia), Teissier 1996 (Middle Bronze Age Syro-Palestine), Matthews 1990 (later IIInd millennium BCE

dition, there exists now a wealth of publications employing a wide and sophisticated range of methodological tools whose goal is to inform us about 'viewing' and 'reading' visual images.²

An ever-growing corpus of visual images and new methodological tools presents new challenges, but also opens new perspectives on the multiple functions of images in ancient Western Asia. This paper attempts to explore in a preliminary manner something of both the iconography and the iconology of a large, indeed, very large, corpus of seal images preserved on the Persepolis Fortification tablets. To provide a complete survey of this material and/or an exhaustive analysis (by either traditional or new methods of interpretation) of it is not possible in this forum. I hope, however, to be able to provide a glimpse of the tremendous potential that these seal designs have, and to suggest some ways in which they may contribute to the topics of the conference. To that end, I first (Part II) discuss the issues that scholars encounter in attempting to elucidate the function and meaning of "images" and their use as sources for cultural and religious history within the context of the Achaemenid Persian period. This is followed (Part III) by a brief overview of the archive (in which I rely heavily on references to other, more detailed discussions that Margaret Root and I have published). Part IV contains a very general introduction to the thematic and iconographic repertoire of the seal designs preserved in that archive. In Part IV I also at times broach some issues concerning the relationship of glyptic art to monumental art. There follow brief forays into the issues of the social functions (Part V) and the intended audience (Part VI) of the seal designs. I end (Part VII) with a few words on the diffusion of images and styles of carving in southwestern Iran in the late 5th and early 6th centuries BCE.

Western Asia), Salje 1990 (Mitanni), Stiehler-Alegria Delgado 1996 (Kassite), Sass & Uehlinger 1993 (Northwest Semitic inscribed seals), Keel 1995 (IInd and Ist millennium BCE stamp seals in Palestine), Keel 1994 (Ist millennium BCE Palestine), Herbordt 1992 (Neo-Assyrian), Wittmann 1992 (Neo-Babylonian), Boussac & Invernizzi 1996 (Hellenistic archives), Collon 1998 (survey), Gyselen 1997 (seal use).

- 2 Researchers in Greek archaeology and art history have pioneered new approaches in the study of the art of ancient Mediterranean cultures, followed now by Roman. I list here only a few of the many titles that develop the theme of the "reading" of images: Bérard et al. 1989, Spivey 1996, Hoffmann 1997, Himmelman 1998, Koloski-Ostrow & Lyons 1997, Stewart 1997, Frontisi-Ducroux 1995, Clark 1996, Clark 1998, Elsner 1995. The debate on "textual analysis" approach to material culture (i.e., "reading" the past), and postmodernism in general as applicable to ancient material culture, has been intensively conducted in archaeological theory; see Whitley 1998, Preucel & Hodder 1996, for recent summaries.

II. THE FUNCTION AND MEANING OF IMAGES: THE NATURE OF THE SURVIVING EVIDENCE FOR ACHAEMENID PERSIAN ART

The Achaemenid Persian empire encompassed a vast and culturally diverse region stretching from coastal western Anatolia to India.³ The Achaemenid Persian ruler Darius the Great (522–486 BCE), when faced with the task of constructing an imperial administrative structure to govern such a variety of languages and social, political and religious customs, opted for a system that combined administrative hierarchies imposed from the center with existing local administrative structures. Later Achaemenid kings followed his example. Forced standardization of political, social and religious mores from the imperial center was, with a few notable exceptions, not a feature of Achaemenid rule.⁴ Official communication may serve as a case in point. In the imperial heartland, Achaemenid royal inscriptions consistently employ one (or more) of three official languages: Old Persian, Elamite and Babylonian.⁵ Outside of the Persian heartland, local administrators (and Iranian officials on site) continued to use the local languages traditionally employed for diplomatic exchange and correspondence (e.g., Babylonian, Greek and Egyptian). It is also abundantly clear that much communication throughout the empire, official and otherwise, was conducted in Aramaic.⁶ The same type of continuity of local modes of behavior may be documented for other cultural institutions in the various locales of the empire, including political and religion systems.

A similar complex picture emerges with regard to the visual arts in the subject lands of the empire. Local styles and iconographic traditions exist side by side with the official Achaemenid court style (set at the court, documented today mainly in the wall reliefs and glyptic at Persepolis), as well as blends of local styles and official court art (best documented at Daskyleion).⁷ The official court style does not appear frequently in the provinces; there does not appear to have been a concerted effort to force standardization. Indeed, one recurring issue in archaeo-

³ For the most recent historical survey, see Briant 1996.

⁴ Many articles in the proceedings of the Achaemenid History Workshops address from a variety of social, political and religious perspectives the issue of the "nature" of the Achaemenid empire; see especially, Sancisi-Weerdenburg 1987, Kuhrt & Sancisi-Weerdenburg 1988, Sancisi-Weerdenburg & Kuhrt 1990, 1991, and Sancisi-Weerdenburg, Kuhrt & Root 1994. On Achaemenid administration in particular, see Briant 1996: *passim*, but especially 434–528, 962–983, and Tuplin 1987.

⁵ The Egyptian inscriptions on the famous statue of Darius from Susa reflect the fact that that statue originated in Egypt where Egyptian hieroglyphic occurs in royal Achaemenid inscriptions (Trichet & Vallat 1990). On the imperial administration and multi-lingualism, see Briant 1996: 523–526.

⁶ Scholars in fact generally posit that Aramaic was the "lingua franca" of the empire (e.g., Briant 1996: 524).

⁷ A survey that encompasses all the art styles documented in lands ruled by the Persians has yet to be undertaken.

logical research on the Achaemenid Persians has been the (allegedly) low visibility of Achaemenid presence in local material cultures.⁸

Thus, the major difficulty arising from an empire-wide view of the study of images in the Persian period is a problem of identification: what is "Persian"? Despite the great size of the Persian empire and the wealth of visual images that date to the period of Persian rule, exploration of issues such as the use of images as media and as sources for the cultural and religious history of the period is not a straight-forward affair. It clearly is critical to determine what material culture we should designate as "Persian" (as compared to art and material culture in general made in lands under Persian rule during the Persian period). Margaret Root (1979: 1-5, 309-311) in her pioneering study on Achaemenid art distinguishes "official" Achaemenid art, which, in her definition, is art produced in the service of the great king and the imperial state, from art simply produced in the empire during the time of Persian rule. This narrows the range of monuments available for study, and clearly, as her work has shown, reveals an internally consistent and understandable art style. Her analysis can be carried over to glyptic, where the emergence of a carefully crafted and sophisticated glyptic style in the Fortification archive, the Court Style, exhibits all the characteristics of a style conceived in the service of the great king and the imperial state.⁹

Most of the monuments that fall into Root's definition of "official" Achaemenid art occur in southwestern Iran. We should be aware, however, that sophisticated emulation (on multiple levels) of the imperial center must have been a constant feature of the local cultural landscape across the empire.¹⁰ Eurocentric cultural biases have also played an important part in marginalizing the role of emulation of Persian art styles and images by local cultures; this is especially true with regards to the Greeks in western Anatolia. Scholars in general are, however, now more attuned to the complexity of emulation, and future publications will no doubt pursue this aspect of the use of images more forcefully.

A final point on the identification of "Persian" in the provinces concerns directly the seal designs from Persepolis. As I discuss in more detail below, we may soon be able to expand our definition of "Achaemenid" art. The seal designs from the Fortification archive document several other stylistic traditions (with clear and distinctive iconographic and iconologic elements) that we may identify as Achaemenid. The recognition of these styles may provide new paradigms for the identification of material culture in the periphery of the empire.¹¹

8 On the issue of Achaemenid presence in Asia Minor and Egypt, see Sancisi-Weerdenburg & Kuhrt 1991; note also Miller 1997; Tuplin 1996: 9-79, on Cyprus in the Achaemenid period; Root 1991: 11-15, on the mis-classification of Persian material culture under the heading of Greek art.

9 See comments below, as well as: Garrison 1991: 13-21; 1998; in press (a). This Court Style in glyptic is analogous to the official Achaemenid art in monumental sculpture so well documented by Root 1979.

10 On this topic, see, most recently, Root 1991; 1994; Tuplin 1996: 172-177; Miller 1997.

11 See, e.g., Garrison 1999.

As we turn to the imperial center in southwestern Iran, we are confronted by a wealth of data that is internally consistent and undeniably planned by and directed to the Persian elite. There is no problem of identification.¹² The architecture sculpture at Pasargadae and Persepolis, the rock relief at Bisitun and the funerary reliefs on the royal tombs at Naqsh-e Rostam have traditionally been the defining monuments in any discussion of Achaemenid Persian art (Root 1979).

Nevertheless, even in the heartland center several problems arise as we begin to pursue questions of interest to this conference. Much of the difficulty is due to the nature of our evidence. Persepolis, as spectacular and as large as it is, nonetheless is something of an anomaly, and we have little with which directly to compare it. The other imperial capitals are less well documented. Ekbatana is almost a complete blank to us.¹³ For Babylon the documentation is slightly better, but the material cultural evidence is slight for the Achaemenid period (Kuhrt 1990). The sprawling site at Susa, the most well-known of the Persian capitals to the Greek writers, has grudgingly yielded several large architectural complexes of the Persian period, but little by way of visual images (with the striking exceptions of the famous statue of Darius the Great and the glazed brick Susian guards; see Harper et al. 1992: 215-252). There remain many unanswered questions in the archaeology of Achaemenid Susa (Garrison 1996a). We have a glimpse of the wall decoration from Pasargadae, but the wall reliefs preserved from Palaces S and P are very fragmentary (Stronach 1978: 56-77, pls. 58-61A and 78-106, pls. 80-83, respectively; Stronach 1997; Root 1979: 49-58); the winged genius from the gatehouse (Palace R) remains unique among Achaemenid monumental reliefs (Stronach 1978: 44-55, pls. 40-46; Root 1979: 46-49). The exact manner in which we are to understand the Pasargadae complex remains unclear to this author; this is also true of the relationship of the wall decoration to the buildings and their functions.¹⁴

Persepolis is a tremendous resource for the study of imperial ideology; indeed, for this purpose it may be one of the richest of sites that are preserved from Western Asia. The wall reliefs from Persepolis tell us much about how the Persian king (principally Darius the Great) and his advisors tried to evoke a particular cosmic vision of kingship; a vision that relied on careful manipulation of age-old images of kingship (Root 1979). Because the wall decoration from Persepolis is given over so totally to this goal, and because it is so carefully controlled, it may

¹² The idea that Achaemenid sculpture is simply provincial Greek sculpture is no longer tenable (see Root 1979: 5-15, for the history of the longstanding debate about Greek influence on Achaemenid Persian sculpture).

¹³ For Ekbatana, see most recently Brown 1997.

¹⁴ Stronach has written often of the "paradeisos" that underlies the structural organization of the layout of the "palaces" at Pasargadae (e.g., Stronach 1990; see also Tuplin 1996: 80-131). I do not deny that this may have played a role in the conception of the layout of the site, but it does not answer all questions. Nor do we have, I think, the full picture of the archaeology of the site. Stronach's excavations, rightly, concentrated on the main monumental buildings on the site.

not serve as a fruitful source for a general study of the use and functions of visual images in Achaemenid culture.¹⁵ The same may be said of the rock-cut reliefs at Bisitun and Naqsh-e Rostam, although the tomb facades of the latter are the starting points for any discussion of the depiction of religious cult activity in the Achaemenid period.¹⁶

Naqsh-e Rostam reminds us that we are missing a critical resource for the study of the function of images in Achaemenid culture: religious sanctuaries. It remains a startling fact that few major Achaemenid sanctuaries have been identified, and that none has been excavated thoroughly.¹⁷ This is true even of the most famous Achaemenid sanctuary that we know: Naqsh-e Rostam itself. Schmidt's excavations on the site concentrated, for the most part, in clearing the famous tower Kabah-e Zardusht (Schmidt 1970: 17-76, pls. 3-16).¹⁸ Our Greek literary sources (no Achaemenid prose sources survive) are conflicted about the nature of Achaemenid religion, religious sanctuaries and the appearance/use of visual images in sanctuaries (Garrison in press [a]). In general, I have little faith in the value of Greek sources for this topic. It is my own belief that Achaemenid religious sanctuaries, when they are targeted for systematic excavation and research, may reveal a wealth of visual images. The careful and scientific excavation of a major Achaemenid sanctuary is one of the highest priorities of Achaemenid archaeology in the future.

These opening comments are meant to stress that known Achaemenid monumental reliefs from southwestern and western Iran are documents of a highly charged ideological nature. They inform us greatly about the nature of imperial propaganda at the center of the empire, but, because of their overtly political nature and the very specific messages that they strove to deliver, they reflect only a small (albeit important) section of Achaemenid culture.

Traditionally, glyptic art has been the richest resource for the study of (non-royal) images in the cultures of ancient Western Asia. Heretofore, Achaemenid Persian culture has not been served well in this respect. Published discussions of Achaemenid glyptic often relied upon unprovenanced museum pieces, owing to the quality of their carving and the ease of their photography. In fact, the Achaemenid Persian period is exceptionally well-endowed with glyptic images from richly contextualized archives, some of which are only now appearing fully in print.

¹⁵ The desire on the part of later rulers to emulate in later wall relief the models set by Darius the Great works also to limit the range and scope of known Persepolitan sculpture.

¹⁶ Although there is no universal consensus on exactly what is going on in the scene (see Root 1979: 72-76, 163-181; Seidl 1997: 98-101).

¹⁷ On the question of Achaemenid temples (none identified to date at Persepolis), see Bouchardat 1984. The original date of the "temple" (the so-called "Fratadara Temple") discovered by Herzfeld approximately 300 m northwest of the Persepolis terrace is unknown. Most commonly it is dated to the post-Achaemenid period (Schmidt 1953: 56, figs. 16, 17A-C, E, G).

¹⁸ Limited excavation was also conducted by Schmidt to the southwest (Schmidt 1970: 54-58, figs. 21-23) and northeast (*ibid.* 62-64, figs. 24-26) of the tower.

They include 193 seal designs from the satrapal capital at Daskyleion (specific context unknown; see e.g., Kaptan 1990, 1996a, 1996b, in press; Garrison in press [b]), 657 seal designs from a private business archive at Nippur (the Murašû family; Bregstein 1996), 60 seal designs from Wadi Daliyeh (specific context unknown; Leith 1997), as well as assorted numbers of designs from Ur (Collon 1996), Uruk, Egypt and Susa.¹⁹ Two of the most important sets of seal designs are found on archives at the imperial capital of Persepolis. The one archive is known today as the Persepolis Treasury tablet archive (majority of texts published by Cameron 1948; there is a substantial corpus of anepigraphic sealed 'labels' from the Treasury). The texts from the archive deal with the distribution of silver in lieu of foodstuffs to workforces in the Persepolis region in the years 492–459 BCE. The Treasury archive contains 77 seal designs (43 cylinder seals, 34 stamp/signet seals; Schmidt 1957: 4-41, pls. 1-14; Garrison 1988: 172-177), 17 of which occur on inscribed Treasury tablets. The other archive is known today as the Persepolis Fortification archive, and it constitutes by far the largest and the most important collection of glyptic material for the Achaemenid Persian period.

III. INTRODUCTION TO THE PERSEPOLIS FORTIFICATION ARCHIVE

The Persepolis Fortification archive (Elamite texts published by Hallock 1969, 1978; see *fig. 1* for a plan of the site showing the area of the discovery of the tablets) is the administration of a food procurement and ration system. That administrative system covers an amorphous area (the locations of only a few of the hundreds of place names are known) consisting of the environs of Persepolis (Parša), Pasargadae (Batrakataš) and Shiraz (Tirazziš) and a broad (?) expanse to the northwest along the royal road toward Susa.²⁰ The texts from the Fortification archive deal with the procurement of commodities and the distribution of food rations to workers (mainly agricultural), administrators, courtiers and the royal family in the various administrative regions of the system.²¹ The texts also document the payment of food rations for travelers (of various ranks and functions) moving on the royal road between Persepolis and Susa (often to locales in the far western and eastern edges of the empire). Several of the individuals mentioned in the texts are known also from Greek historical sources and Achaemenid royal inscriptions. Many of the texts include date formulae, from which it can be estab-

¹⁹ For discussion of the sealed archives from the Achaemenid period, see Garrison 1988: 8-9, 161-178; Garrison & Root in press.

²⁰ Susa is mentioned in the PF texts mainly as a place from where or to which individuals travel. Koch 1990, identified six administrative regions in the Fortification archive. The broad conclusions of her analysis appear valid, but there is much debate on the details (cf., e.g., Tuplin 1996: 178-182; 1998: *passim*, but especially 103-108, 113-114).

²¹ Aperghis 1998, stresses the procurement aspects of the system.

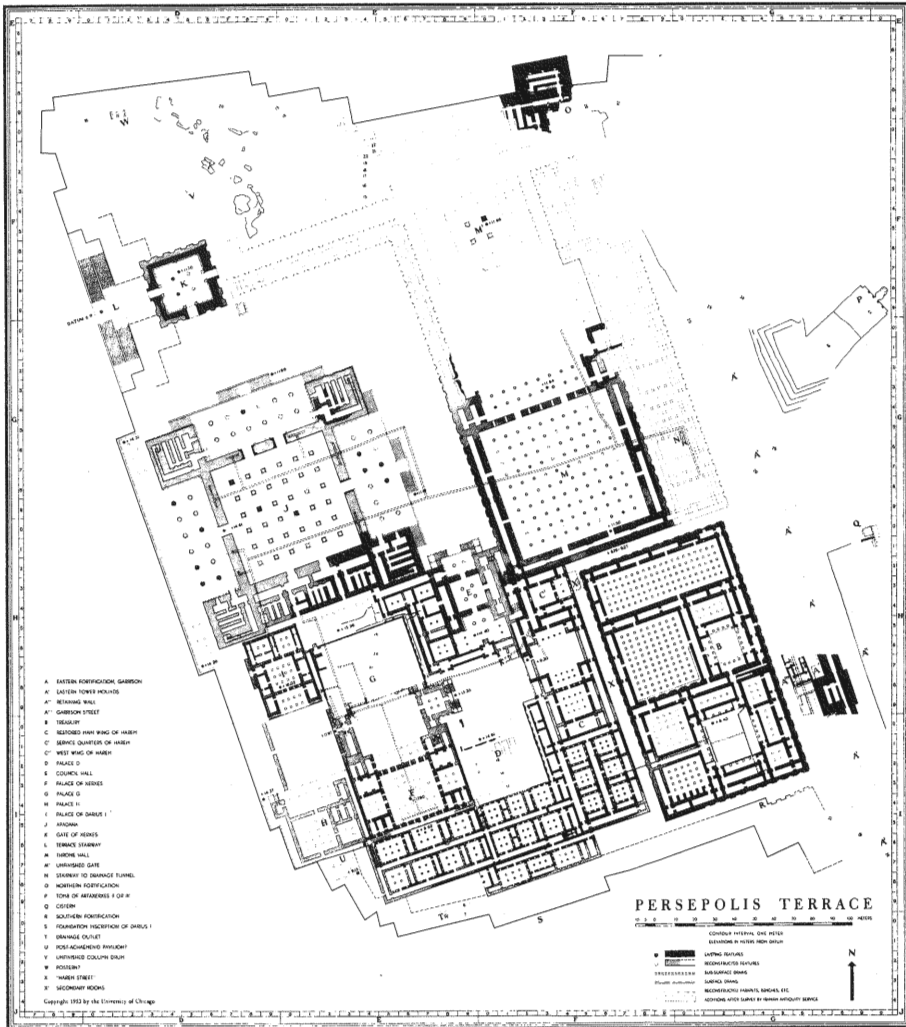


Fig. 1 Plan of the terrace at Persepolis. The findspot of the Fortification archive is at the far north of the terrace in the complex of rooms in the fortification wall marked by the letter O on the plan (Schmidt 1953: fig. 21; photograph courtesy of the Oriental Institute of the University of Chicago).

lished that the archive covers the years 509–494 BCE in the reign of Darius the Great (i.e., the thirteenth through twenty-eight years of his reign).²²

Hallock selected for his 1969 publication those Elamite texts that he deemed readable and representative of the types of Elamite texts preserved in the ar-

²² The literature on the archive is now substantial. For general overviews and bibliography, see Garrison & Root in press; Briant 1996: 434–487, 962–968; 1997: 11, 43, 85–86. Brosius & Kuhrt 1998, contain several important articles on the Fortification archive.

chive.²³ No actual accounting of all the tablets in the excavated archive has ever been made. When asked, I generally say between 25'000 and 30'000 tablets, based upon visual inspection of them stored in Chicago. As far as anyone can determine currently, all the tablets excavated by Herzfeld in the fortification wall at Persepolis are from the same archive (i.e., they are not simply a random collection of tablets from various contexts found together in a dump).

There is a large number of tablets that are inscribed only in Aramaic; their publication is still in progress.²⁴ Three languages (Babylonian, Greek, and, apparently, Phrygian) are each represented by inscription on an isolated tablet in the Fortification archive. These have been discussed in print (Babylonian: Stolper 1984; Greek: Balcer 1979; Schmitt 1989: 303-305; Phrygian: Friedrich 1965). The rest of the inscribed tablets (i.e., the vast majority) are inscribed in cuneiform in Elamite. A number of the Elamite tablets also carry Aramaic dockets in ink.²⁵ Finally, there is a very large number (thousands) of anepigraphic tablets that carry only seal impressions.

Two shapes of tablets account for the great bulk of the published archive.²⁶ The one standard PF tablet is a small truncated lozenge that fits neatly into the palm of the hand (*pl. XVI:1*). The flattened left edge of this truncated lozenge is itself lozenge-shaped and slightly concave.²⁷ On these tablets the text may occur on four surfaces: the upper edge (UE), obverse (OB), bottom edge (BE) and the reverse (RV).²⁸ Seal impressions may occur on six surfaces: the upper edge, obverse, lower edge, reverse, left edge (LE) and right edge (RE). These tablets carry short texts that, at the minimum, give an amount of a commodity. They can also give the names of officials receiving, delivering and overseeing (in various manners, not all of which are completely understood) the transactions, the names of

²³ The texts published in 1969 carry the siglum PF. Hallock published 1978 another thirty-three texts (carrying the siglum PFa). Before his death Hallock had read and transliterated another approximately 2'500 texts. Hallock's unpublished transliterations have had some currency among a small group of Elamite specialists, and they have periodically been cited in the literature (e.g., Tuplin 1998). These texts are now being prepared for publication by Matthew W. Stolper and Charles Jones at the Oriental Institute. They are designated by the siglum PFNN.

²⁴ The late R. A. Bowman was charged with study and publication of the Aramaic texts. He produced a preliminary manuscript of selected texts (492 texts). There may be as many as 500 more monolingual Aramaic texts in the Archive. Plans to revise Bowman's manuscript under the direction of D. M. Lewis have now been stalled by his tragic death.

²⁵ Stolper (1984: 300) notes that about 80 Elamite texts with Aramaic dockets occur in the PF tablet corpus.

²⁶ See Root 1996; Garrison & Root in press, for more detail, including other shapes of tablets that occur in the archive. From my work with the PFNN tablets, I can confirm that these observations hold true for those tablets as well.

²⁷ Designation of orientation is determined with reference to the inscribed obverse surface facing the viewer, with the writing oriented top to bottom.

²⁸ Although Hallock called the bottom edge of the tablet the "lower edge", we have changed this term in order to facilitate distinctive abbreviations BE for bottom edge and LE for left edge.

officials connected with those receiving and delivering commodities, as well as date(s), place names and select other types of information. A very large number of lozenge-shaped tablets carry only the impressions of seals without any text. Only a few of these tablets have been published.²⁹

The other standard PF tablet shape is rectangular. These texts vary in size, the largest published one measuring ca. 21.70 cm (PF 1946) in greatest dimension. The right and left edges are generally flattened. Text may occur on four surfaces: UE, OB, BE and RV. Seal impressions can occur on all six seal surfaces, although they are rare on the OB and BE. These texts Hallock called journals (category V) and accounts (category W). They are summary compilations of transactions, many of which are similar to those recorded on the lozenge-shaped tablets.

On both shapes of tablets when there is a direct physical overlapping of the text and the seal impression, it is almost always clear that the seals were applied before the text (cf., e.g., *pl. XVI:1*, PFS 96 on the reverse of PF 1086; *pl. XXV:23*, PFS 706* on the reverse of PF 1186; *pl. XIX:12*, PFS 174 on the reverse of PF 1725).

The texts from the Fortification archive have now been the focus of scholarly attention (and debate) for over thirty years, and there is a large bibliography of specialized literature on them. Curiously, the archive is not widely known outside of the sphere of Achaemenid studies.³⁰

The seal impressions on the Fortification tablets are even less familiar than the texts. Hallock made a very preliminary and incomplete inventory of the seal impressions (see now an updated accounting of the occurrence of the seal designs on the PF tablets, with corrections of Hallock's lists, in Garrison & Root 1996 [1998]). The seal impressions pose many difficulties of documentation, and it is only relatively recently that we have been able to produce some preliminary accounts of the seal designs.

Because of the small size of the majority of the tablets in the archive, rarely is the full image of a seal design preserved in any one rolling of a seal. Many seals (approximately 500) occur on more than one tablet. Even those seals that were applied on only one tablet often occur on more than one sealing surface of that tablet. Thus, the production of a finalized drawing of a seal design generally involves a careful process of collating multiple fragmentary images into one.

To date we can document 1'174 distinct seal designs used on the 2'087 tablets published by Hallock.³¹ At this point, it may be helpful to summarize why

²⁹ Garrison 1988: 401-406, mentions a royal-name seal (PFS 1683*) that occurs only on the anepigraphic tablets; Dusinger 1997: 106-109, fig. 7, publishes a photograph of one impression of this seal. Starr 1976, publishes an impression of an Athenian decadrachm on an anepigraphic tablet. Garrison & Root in press, speculate on the function of these anepigraphic tablets in the archive.

³⁰ See the comments of Briant 1996: 435-436.

³¹ Our publication permit covers only the 2'087 tablets published by Hallock 1969. There are approximately 252 seal impressions that are illegible. We have studied in detail all the

these seal designs are so important and, in many ways, unique:

1. The seal designs occur on administrative tablets that come from, and concern, the central heartland capital of the empire.
2. The archive dates from a critical time period of the most important ruler of the Achaemenid dynasty: 509–494 BCE in the reign of Darius I.
3. The archaeological context of the discovery of the tablets at Persepolis is clear (although we would very much like to know more specifics about the find-spot; see Garrison & Root in press). They were found by Herzfeld in the fortification wall (see *fig. 1*).
4. The 1'174 images preserved on the PF tablets are only the tip of the iceberg. The total number of images on all the excavated tablets may represent one of the largest collections of visual imagery from the ancient world.

These seal images from the Fortification archive thus are contextualized by:

1. the site of Persepolis (place where the tablets were found).
2. the region of southwestern Iran (area administered by the archive).
3. a specific time period: 509–494 BCE (dates preserved in the texts).
4. the texts that accompany the seal impressions; these texts may include such information as:
 - a. the name of the owner/user of the seal;
 - b. the nature of the office using the seal;
 - c. the administrative function of the owner/user/office of the seal;
 - d. the administrative rank of the owner/user/office of the seal (via the nature of their services and the food rations received in compensation for those services);
 - e. the social status of the owner/user of the seal;
 - f. specific places where the seal is used.
5. the individuals and offices mentioned in the texts; these individuals and offices run the gamut from the great king himself to slaves.
6. the individuals and offices that use the seals; these individuals and offices run the gamut from the royal family to lowly delivery men.
7. the artists and workshops that made the seal designs (via analysis of the seal images themselves).

There are few corpora of ancient art that are as visually complex and richly contextualized (answering questions of when, where, how, what, who and by whom) as the seal impressions from Persepolis. The seal designs from the Fortification archive reveal a wealth, diversity and complexity of Achaemenid art

designs for our volumes I (images of heroic encounter; 313 total images) and II (all other scenes of human and humanoid activity; 367 images total). The count of the total number of distinct seal images, 1'174, will probably change as we begin preparation of volume III (scenes of animals and geometric designs; 494 total images). We anticipate that a few more collations will occur in the material for volume III, but the total number of them is small, and thus our count of 1'174 individual seal designs is fairly accurate.

heretofore completely unknown (and unexpected). Besides yielding information of a purely iconographic and stylistic nature on Achaemenid art, their richly textured context will also allow us to move toward a social history of art for the period, towards understanding Persepolis as a "City of Images".³²

IV. INTRODUCTION TO THE THEMATIC AND ICONOGRAPHIC REPERTOIRE OF THE SEAL DESIGNS PRESERVED IN THE FORTIFICATION ARCHIVE

I am able to give here only a very general survey of the seal designs. The focus of the presentation is iconographic, but each image raises a host of issues relating to artistic, cultural and social matters (i.e., iconology), some of which I address briefly, none of which I can explore exhaustively. When the designs are completely published, we may begin to understand better seal praxis in the archive, an issue that I raise in the discussion of a few of the images discussed below.³³ Periodically, I also elucidate some of the interfaces that exist between the seal images and monumental wall relief. Finally, at times I may hint at connections (compositional, iconographic and stylistic) that certain seal designs have to glyptic of the earlier 1st millennium BCE in Elam, Babylonian and Assyrian, but this an exceptionally complex issue requiring monographic treatment.

Volume I of our study concerns the image of the *heroic encounter*, one of the oldest themes in the art of Western Asia.³⁴ The theme is well known in Achaemenid art (e.g., in monumental wall relief at Persepolis, see below, pp. 131-132), but the appearance of the theme in the seal designs from the Fortification archive is perhaps unrivalled in the history of the glyptic of Western Asia in its brilliance and diversity. The heroic encounter, as in earlier periods, takes two major forms: the control encounter, where a heroic figure holds an animal/creature to either side of

³² I use the term specifically to invoke the ground-breaking work of Bérard et al. 1989, and firmly believe that at some point we will be able to analyze the seal images from Persepolis from the same methodological perspectives (and thus begin to conceive anew of the functioning Persepolis itself). The texts and images from the Fortification archive will enable us radically to rewrite the traditional characterization of Persepolis (see Garrison & Root in press).

³³ At the moment we are able to identify securely owners/users for many of the seals used in the archive. The issue of identifying seal owners/users in the archive is complex (Garrison & Root in press, discuss the parameters of the issue). A few scholars have included in their work attributions of seals to officials/offices (e.g., Koch 1990; Aperghis 1998) based upon Hallock's (1969) preliminary accounting of seal applications on the PF tablets. A thorough analysis of seal praxis in the archive will be possible with the completion of our catalogues (until then, see Garrison & Root 1996 [1998]). Aperghis (1998) appears to have made significant inroads into the issue of seal usage in the archive. Complete publication of his analysis is eagerly awaited. With a few exceptions, I shall not discuss issues surrounding the ownership of seals presented in this article.

³⁴ See Garrison 1988: 24-160, for a historical survey of the theme. The theme of the heroic encounter accounts for approximately 27 % of the total number of analytically legible seals designs preserved on the PF tablets.



Fig. 2 PFS 1* (carved in the Modeled Style). For the inscription, see p. 128.

its body (usually referenced as the so-called master/mistress of animals in a Greek context); the combat encounter, where a hero fights an animal/creature in an one-on-one struggle (or chases after an animal/creature while holding a weapon).

PFS 1* (fig. 2; pl. XVI:2) is an outstanding example of the *control encounter*. It also serves as an example of the multiple issues that we often encounter in studying these designs. Iconographically, the design exhibits some unusual features, the most striking of which is the composite man-animal creature who acts as the hero. More often the hero in the seal designs from Persepolis is human, or humanoid (with wings). Compositionally, the design shows a configuration of inverted animals; the more common form of the control encounter shows the hero standing between upright (generally rampant) animals/creatures.

An integral aspect of the design of PFS 1* is the carefully cut Elamite inscription contained within a panel. Inscriptions are not common in the seal designs from the Fortification archive; approximately 7.75 % of the analytically legible seals in our entire project corpus are inscribed.³⁵ Although the percentage of inscribed seals is low, the absolute number of inscribed seal designs is substantial, and the publication of the inscriptions, especially the Elamite and Aramaic inscriptions, will mark a major addition to the corpus of inscribed material in those languages from southwestern Iran. The seal inscriptions raise a host of issues concerning artistic, social, linguistic and administrative matters.³⁶ These issues are often tightly interconnected. PFS 1* is a case in point.

The Elamite signs on PFS 1*, oriented along the longitudinal axis of the seal (the two lines separated by a case line and enclosed in a panel), are, for the most

³⁵ In volume I there are 36 inscribed seals, or approximately 12 % of the total number of designs in the volume. In volume II approximately 10 % are inscribed. In volume III the percentage drops to approximately 3 %.

³⁶ See Garrison & Root in press, for a more detailed investigation. The questions surrounding the issue of language are many and intriguing. E.g., what does it mean when there is an official having an Old Persian name, using seals which carry his name in Aramaic inscriptions, sealing administrative tablets written in Elamite (e.g., PFS 9* and PFS 16*, the two seals of Parnaka; see Garrison 1991: 8-10, figs. 9-12)? How does the language of the seal inscription relate to the style of the seal carving; to the administrative function of the office/official using the seal; to the status/rank of the office/ official using the seal; to the ethnicity and spoken language of the official using the seal? Why are there no Old Persian inscriptions, except in the trilingual royal-name inscriptions?

part, clear and legible. They yield a clear reading of the inscription, but not an understandable translation.³⁷

(1) ^rDIŠ¹?URU²-ki-su-na

(2) DIŠ un-sa-AK²-TE²

The shape of the signs is unusual, and a few of them are not otherwise represented in our corpus, but all sign forms fall within the range of Achaemenid Elamite. One is hard-pressed to explain URU at the beginning of a personal name (following the DIŠ one expects a personal name); nor can we find a parallel for a personal name URU-ki-su. The first three signs in the second line are clear, the last sign or sign(s) fairly clear, but an acceptable reading for the second line cannot be provided. Hallock read GİR (as reported by Hinz 1971), but this seems unlikely.³⁸ Hallock did not offer a published translation of the inscription. Hinz translated it as “belonging to the *Unsak*”, a title which means second in command (“Vize-Intendant”), on analogy with the Treasury tablets where an individual named Saka is the “*Unsak*” (Hinz 1971); but, as mentioned, Hinz later seems to have abandoned this reading. The word in the second line may indeed be a title, but since we do not have a qualifier (e.g., DUMU) for the first line, it is difficult to know what to do with it. Vallat (1992) has suggested that *Unsak* is a personal name. Regardless of how you read the inscription, the meaning remains obscure. It is tempting, with Hinz, to read the second line as a title, associated with the word *unsak* (Hinz & Koch 1987, *un-sa-ak* and its associated forms, s. vv.). This would be, however, the only seal inscription in volume I (with the exceptions of the royal-name seals) having a title in it. PFS 1* is, however, an important seal (see below), and so it may have warranted a special inscription. The reading of the inscription, thus, may be advanced further by exploring the relationship of PFS 1* to other inscribed seals and other important office and personal seals.

It is striking that each line of the inscription is enclosed in a panel and oriented along the longitudinal axis of the seal design. The only other inscribed seals in our volume I that show this combination of features are PFS 64*, PFS 526*, and the royal-name seals PFS 7* (Garrison 1996a: figs. 6-7) and PFS 113* (fig. 3; pl. XVI:3). Both inscriptions on PFS 64* and PFS 526* are too poorly preserved to provide a reading. Both figural designs are, however, carefully executed and well-conceived.³⁹ The royal-name seals PFS 7* and PFS 113* are, of course, exceptionally important seals, and both have titles (“king”). Thus, the orientation and

³⁷ Many thanks to the PFT project epigraphist, Charles Jones, for the reading and parts of the following commentary of PFS 1*.

³⁸ The reading appears eventually to have been dropped by Hinz, since it does not appear in the *Elamisches Wörterbuch* (Hinz & Koch 1987).

³⁹ Koch suggested that PFS 64* might belong to Tiridada, who oversees, with a companion, the provisioning of workers at Hidali, Šursunkiri and Kesat in her Elam Region (Koch 1990: 212 n. 872). The seal also occurs on a deposit of *tarmu* grain at Hidali under the jurisdiction of Šatra... (PF 200).

layout of the inscription on PFS 1* place it with some very important seals, and suggests that we may have to allow for special qualities to its inscription.

We know that PFS 1* belongs to a high-ranking office (Hinz's "Vize-Intendant"). The office represented by PFS 1* is concerned almost exclusively with rations for workers. The seal never occurs with any other seal, a usage pattern characteristic of seals employed by high-ranking offices and administrators in the archive. It is first used in the Fortification archive in years 15–19 by Karkiš then in years 20–26 by Šuddayauda. The seal is the most commonly occurring one on the PF tablets.⁴⁰ Thus, PFS 1* plays a critical role in the functioning of the archive. As with the analysis of layout of the inscription, the function of PFS 1* in the archive suggests that we may have to allow for special qualities, such as a title, in its inscription.

This excursus into epigraphic matters connected with PFS 1* shows how these seal inscriptions are tied into a web of seal designs and administrative activity in the archive. It is also indicative of how no one seal design may be viewed in isolation, and how our analyses may require varying paths of inquiry.

The varying paths of inquiry become even more clear as we approach the subject of style. PFS 1* is executed in a wonderfully bold modeled style of carving, seemingly having little or no direct relationship to the standard carving style that we associate with the Achaemenid period (i.e., the Court Style). In fact, PFS 1* is only one example from a large number of images that are rendered in what I have labeled the Persepolitan Modeled Style. This Modeled Style takes a variety of forms at Persepolis (see Garrison 1988: 196–243, 475–481, 492–495; 1991: 7–10). The style of PFS 1* exhibits very tight modeling, rendered by the careful use of a small drill. Seals in this style tend to be fairly small, although in general the size of the seals used in the archive tends to be smaller than in previous Neo-Assyrian and Neo-Babylonian periods.⁴¹ Despite the small size of PFS 1* (estimated height = 1.70 cm; estimated diameter = 0.80 cm), it is one of the most detailed in volume I (note especially the detailed treatment of the bull head of the hero, the indication of the thumbs of the hero's hands and the rendering of the hero's wings).⁴²

The occurrence, in various forms, of a dynamic Modeled Style at Persepolis strikingly documents one of the most important discoveries to emerge from preliminary study of the seal designs in the archive: the appearance of a strong

⁴⁰ According to Hallock (1977), this Šuddayauda continues to use his personal seal, PFS 32*, during the years when he is also using the office seal PFS 1*. Koch identified, however, two separate major officials named Šuddayauda, one of whom used PFS 32* (and bore the title *kurdabattiš*, "chief of workers" [Hallock]), the other of whom used PFS 1* (and bore the title *kanzabara*, "treasurer"). Hinz also linked the office for which PFS 1* stands with the Treasury at Persepolis.

⁴¹ See Garrison & Root in press, for detailed discussion of the size of seals that can be reconstructed for the designs for Volume I.

⁴² The design of PFS 684 (volume I) is very close compositionally and iconographically to PFS 1*.

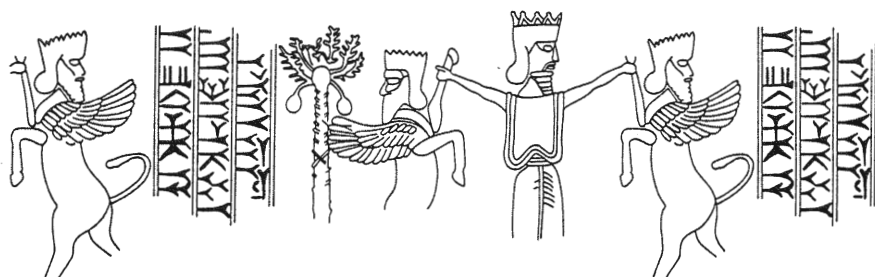


Fig. 3 PFS 113* (carved in the Court Style). The trilingual (Old Persian, Elamite and Babylonian) royal-name inscription (SDg) reads: (1) [a-d]a-ma : da-a-l [ra-ya-va-u-ša...] (2) [Dīš]i [ū]i Dīš da-ri¹-a-a-l ma-a-l [u-iš...] (3) [ana-]i ku¹ da-ri¹-a-[iá-muš...] "I Darius..."

archaizing mode of carving recalling earlier Assyro-Babylonian modeled styles of carving (Garrison 1991: 7-10). I discuss the Persepolitan Modeled Style in more detail below. Here it is important to note that this archaism elucidates, visibly, the revival and reuse of antique imagery and style at Persepolis. Indeed, one of the lasting contributions that the study of these seal designs will leave is the clear articulation of the process(es) by which antique imagery and style are passed down from one cultural period to the next, from one generation to the next, from one artist/workshop to the next (see more below, Part VII).

PFS 113* (fig. 3; pl. XVI:3) shows another control heroic encounter, this time rendered in the Court Style.⁴³ The Court Style in the Fortification archive is a most interesting and important phenomenon whose full presentation will have to await another forum (for now, see Garrison 1988: 383-419, 475-492, 528-530; 1991: 13-21; 1998; in press [b]). Many of the designs preserved in the style exhibit exceptional iconographic and thematic characteristics (see more, below). There are relatively few seals cut in the style; nevertheless, all three of the royal-name seals (carrying the name of Darius) in the Fortification archive are executed in the Court Style. Despite the relatively small number of seal designs cut in this style in the archive, the style exhibits a good deal of variety. I have isolated two major expressions of the Court Style in the seal designs from the Fortification archive (Garrison 1998, in press [b]).

Iconographically, PFS 113* exhibits many features typical of the Court Style: crowned hero in Persian dress, bull-men, date palms, and paneled inscription. Compositionally, the style emphasizes vertical and horizontal axes. The scenes are quiet and have a static, dream-like quality. Stylistically, PFS 113* is close to a group of exceptionally well-executed and detailed designs (e.g., the royal-name seal PFS 7*) showing sharp outlines and tendency toward linearity in the treat-

⁴³ The seal belongs to a high ranking administrator, Baradkama. He also uses it in the Treasury archive (designated there as PTS 4*; Schmidt 1957: 20, pl. 4).

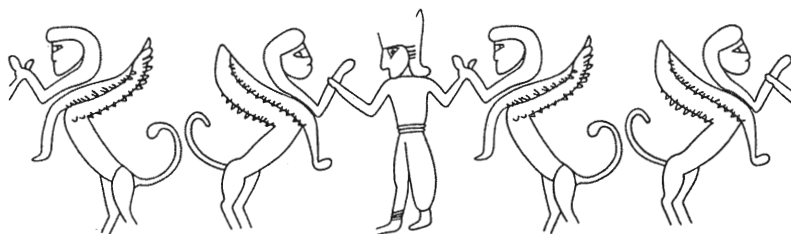


Fig. 4 PFS 34 (carved in the Fortification Style).

ment of the interior of bodies, garments and facial features. The outline of PFS 113* is, however, slightly softer than PFS 7*.

One final control heroic encounter: PFS 34 (fig. 4; pl. XVII:4). The seal is very typical of the control encounter compositionally and also a good example of the local carving style, which I have labeled the Fortification Style.⁴⁴ This local style exhibits simple, flat carving with thin, attenuated figures (both animals and humans). PFS 34 belongs with a group of Fortification Style seals exhibiting segmentation in the rendering of wings, forelegs and heads of animal-creatures. I address in more detail below this particular technique of carving in association with PFS 57* (fig. 5; pl. XVII:5), PFS 98* (fig. 6; pl. XVII:6) and PFS 1566* (fig. 7; pl. XVIII:7). PFS 34 also appears to show a crown on the head of the hero, a bit of iconography more commonly seen in the Court Style.

The other major form that the heroic theme takes, the *combat encounter*, is well represented in the archive. Like the control encounter, the combat encounter shows a remarkable diversity of composition, iconography and style.

The combat encounter is well known in the wall reliefs from Persepolis. I have written previously on the relationship of some of the glyptic evidence to monumental wall relief at Persepolis (Garrison 1991: 13-15). In particular one seal, PFS 859* (ibid., figs. 23-24), an important office seal, shows close compositional and iconographical relationships to the image of the hero as preserved in wall reliefs on the Palace of Darius. More often the theme in the seal designs from the Fortification archive does not relate so dramatically to specific wall reliefs.

In our forum here I want to present a very important group of combat encounters from the seal designs at Persepolis. These designs are closely linked in composition, style and iconography.

I start with PFS 57* (fig. 5; pl. XVII:5). The design shows the hero pursuing a rampant, horned leonine creature. An Elamite inscription fills the terminal field. One is struck first by the exceptional dynamic quality of the composition. The hero leans forward and energetically lifts his forward leg. The creature moves away, the hindlegs spread apart, the body leaning forward. The creature turns its head back, creating a strong reversal of motion back to the left as the creature and

⁴⁴ On the Fortification Style, see my preliminary comments in Garrison 1988: 259-370, 481-497; 1991: 10-12; 1999: passim.



Fig. 5 PFS 57* (carved in the Modeled Style). The preserved Elamite inscription reads: (1) *šir*- (2) *ra*- (3) *BE*- (4) *Aḥ*. Presumably this is a personal name.

the hero visually engage each other. Iconographically the design is intricately detailed. The hero wears an elaborate triple-belted knee-length skirt or kilt with thick lappet and fringe; perhaps also there is a tight-fitting garment on the torso. He carries a large ax with an elaborate pommeled handle. The creature has long feathers on its wings, double horns on its nose, spiky mane along its neck and a long tongue extending from its mouth; it is shown with testicles and ithyphallic.

Like many of the designs carved in this style, PFS 57* has an Elamite inscription filling the terminal field. In contrast to the inscriptions that we have examined in the previous seal designs, the inscription in PFS 57* floats free in the terminal field without case lines or a panel.

We see in PFS 57* an aggressively modeled carving style with strong use of the drill. The style shows strongly articulated forms: forearm from biceps, biceps from shoulder, shoulder from torso, calf from foreleg, etc. The torso has broad shoulders and thin waist, creating a distinctive heart-shaped appearance. The strongly articulated forms relate this style closely to PFS 1*, and, indeed, the two seals both stand in the tradition of earlier Assyro-Babylonian modeled styles. At Persepolis, there are three main expressions of the Modeled Style (Garrison 1988: 196-243, 475-481, 492-495; 1991: 7-10). PFS 57* and PFS 1* are examples of a Modeled Style that has quite small figures, but expressive and animated modeling of select areas of human and animal anatomy. The style shows remarkable consistency in the rendering of human form. The seals rendered in this version of the Modeled Style at Persepolis are some of the most visually expressive in the whole of the archive.⁴⁵

PFS 98* (*fig. 6; pl. XVII:6*) is another example of the theme rendered in the same Modeled Style. It is interesting that the Elamite inscription of PFS 98* has case lines, yet another variation on the placement of inscriptions in this style. The

⁴⁵ Note that the rendering of the animal forms in PFS 34 (*figs. 7-8*) also has some connection to this Modeled Style at Persepolis; clearly, however, the effect in PFS 57* is very different. Stylistically the seal designs from the Fortification archive exist in a complex web of stylistic interconnections; that web of interconnections resists any attempt to construct rigid stylistic boundaries. This suggests an active artistic environment in which artists and workshops freely adapt and borrow from each other.



Fig. 6 PFS 98* (carved in the Modeled Style). The preserved Elamite inscription reads: (1') GİŠ [x] (2') *ti DUMU* (3') *ḏšá-* (4') *tí-[x-]* (5') *ṽTUK* ⁷¹ [x (x)]. There is likely to have been a first line with a determinative, but it is not preserved in any impression. The inscription appears to read: "PN son of Šati-...".

carefully-cut Elamite inscription is in fact a hallmark of the particular Modeled Style represented by PFS 1*, PFS 57* and PFS 98*. The percentage of seals carved in this Modeled Style that carry Elamite inscriptions is exceptionally high.⁴⁶

I illustrate PFS 1566* (*fig. 7; pl. XVIII:7*), another example of this Modeled Style. Here the Elamite inscription, even more unusually for this style, has case lines and is enclosed in a panel. The first part of the inscription is for the most part clear:

- (1) *ḏš* *ab-ba-*
- (2) *te-ia*
- (3) *ṽDUMU* *ir*⁷¹-
- (4) [x (x)]-ṽx]

The reading is: "Abbateya son of PN2". The one PF tablet on which this seal appears, PF 1852, is a letter (T text). The text states clearly that Abbateya is the sender of the letter. Seal praxis is quite straightforward on letters: the tablets are sealed only with one seal, that of the sender. Thus, textual evidence and seal inscription show that PFS 1566* belongs to Abbateya. His name (but not his seal)



Fig. 7 PFS 1566* (carved in the Modeled Style). For the inscription, see p. 133.

⁴⁶ I cannot give precise percentages at the moment, but it is well above the percentage of inscribed seals (approximately 7.75 %) for our entire project corpus.

occurs in other transactions in the Fortification archive, and he is clearly of rather high rank (letters are sent only by officials of very high rank, including Parnaka, Ziššawiš and members of the royal family).

I have taken some time here to examine the composition, iconography and style of these three seals because they are so very different from what we have come to understand as “Achaemenid”. Viewed in isolation, all three would probably have been taken for products from earlier periods, Neo-Assyrian or Neo-Babylonian. Four features allow us to date this particular Persepolitan Modeled Style of carving to the late 6th and early 5th centuries BCE, i.e., at a time contemporary with the archive:

1. repeated use of a stylistic idiom across a large number of seals (from which we may infer that these seals are not the result of maintenance and continued use of antique seals by random seal owners, but that they are products of workshops active at the time of the use of the seals).
2. Elamite inscriptions (from which we may firmly establish a Persepolitan court locus, not Assyrian or Babylonian).
3. careful placement of those inscriptions with respect to the figural imagery (from which we may infer that the inscriptions and the seal designs go together, not that the former were added to the latter).
4. the attribution by seal inscription, administrative context and seal praxis of a seal (e.g., PFS 1566*) in this style to an official whom we know, from textual evidence, to be actively working in the administrative system in southwestern Iran in the late 6th and early 5th centuries BCE.

Our volume II will be devoted to all other seal images that show human or humanoid activity.⁴⁷ The most commonly occurring theme in this category of seal images is that of the *archer*. As with the heroic encounter, the richness and diversity of the imagery associated with the archer far exceeds anything seen previously in Achaemenid art.⁴⁸

The theme of the archer is a sub-text of much of Achaemenid monumental relief, where, e.g., the king carries his bow and quiver (Bisitun and the royal tombs at Naqsh-e Rostam), is followed by bowbearers (Tomb of Darius, Naqsh-e Rostam and the original central panels of the Apadana, Persepolis), or spearmen wear a bow and quiver (Palace of Darius).⁴⁹ The most well-known use of the image of

⁴⁷ The designs in volume II (367 seal designs) account for approximately 31 % of the total number of analytically legible seals designs preserved in the PF tablet corpus.

⁴⁸ I can in this forum only begin to document the richness and diversity of this theme in the seal designs from Persepolis. I have in preparation a monographic treatment of the archer theme on the seal designs from the Fortification archive. Root 1989, in her discussion of the use of a Type II archer daric (PFS 1393s) as a seal on tablets from the Fortification archive, has an important discussion of the archer image in Achaemenid art.

⁴⁹ Bisitun: Root 1979: pl. 6; Naqsh-e Rostam: Schmidt 1970: 79-118, figs. 31-52; original central panels to the Apadana: Schmidt 1953: pls. 121, 123; Palace of Darius: Schmidt 1953: pl. 130 (southern stairway [added by Xerxes]).

the archer is on official Achaemenid coins, the gold darics and the silver sigloi. The darics and the sigloi both employed the “royal archer” on the obverse with incuse reverse.⁵⁰ The darics and sigloi appear in four ‘types’: a half-length figure facing right, bearded, wearing a crown and court robe, holding a bow and two arrows (Type I Archer); full figure in running pose to right, bearded, wearing a crown and court robe with quiver at the shoulder, drawing a bow (Type II Archer); full figure in running pose to right, bearded, wearing a crown and court robe with quiver at the shoulder, holding transverse spear and bow (Type III Archer); full figure in running pose to right, bearded, wearing a crown and court robe with quiver at the shoulder, holding short sword/dagger and bow (Type IV Archer). For the Greeks, the archer was so closely tied to official Achaemenid coinage that they referred to Persian coinage simply as “archers” (e.g., Plutarch, *Artaxerxes* 20). Rather remarkably, a Daric Type II archer coin was used to seal a transaction (PFS 1393s on PF 1495) in the Fortification archive (see Root 1988, 1989, for discussions of historical and chronological issues that this discovery raises).

The image of the archer also finds expression in Achaemenid imperial texts, as, e.g., in Darius’ boast at Naqsh-e Rostam (DNb):

“Trained as I am both with hands and feet. As a horseman I am a good horseman. As a bowman I am a good bowman both afoot and on horseback” (Kent 1950: 140).

The theme is echoed in the Greek sources as well. Herodotus (1.136) states that the ability to shoot the bow was one of the skills taught to all male aristocratic Persian youth.⁵¹ In Aeschylus (*Persai* 536) Darius is τόξαρχος.

Thus, the archer image must have resonated on multiple levels for the Persian aristocracy.⁵² The popularity of the theme in the seal designs from the Fortification archive should not surprise us. The seal designs from Persepolis allow us, however, for the first time to foreground this image within the context of early Achaemenid art in the heartland of the empire.

The archer theme is found in all the major carving styles from Persepolis. The most common form that the theme takes is the archer protecting a domesticated animal from attack by a predator, usually a lion. This, the “protection of the flocks”, is an image with a hoary legacy from Mesopotamia.⁵³ PFS 35* (fig. 8;

⁵⁰ Carradice 1987, for a survey of official Achaemenid coinage, but without the benefit of Root 1988; note also Briant 1996: 420-42, 959-960; 1997: 82-83.

⁵¹ Cf. also the story of Darius shooting an arrow into the sky as he vows to punish the Athenian (Herodotus 5.105).

⁵² See Root 1979: 117-118, 164-169, 215, on the symbolism of the bow in Achaemenid art. I note in this context also the famous royal-name seal of Cyrus the son of Teispes, PFS 93*, an heirloom seal used in the Fortification archive by an office associated with procurement of meat rations for the king and his entourage (Garrison & Root 1996 [1998]: 6-7, figs. 2a-2c; see Briant 1996: 102-103; 1997: 11, for recent bibliography). In that design the victim holds up an empty quiver and broken bow as signs of submission.

⁵³ One is reminded especially of the appearance of the theme in Uruk and Early Dynastic period glyptic; there, of course, the protector of the flock uses either a spear or a bow (e.g., Amiet 1980: pls. 15, no. 250 [spear], 39, no. 602 [spear], nos. 603-608 [bow]).

pl. XVIII:8), a Court Style masterpiece, shows the horned caprid victim in an especially unusual, and vulnerable pose. PFS 60 (*fig. 9; pl. XVIII:9*), rendered in the local Fortification Style, shows another common composition, the lion predator posed over the back of the caprid victim, and another common pose, the archer kneeling. The calligraphic qualities inherent in the kneeling archer pose are exploited to the full by the artists in many of these designs.

The archer as "hunter" is not as common as the archer as "protector". I illustrate one example, PFS 395 (*fig. 10; pl. XIX:10*). The animal appears to be a boar, but it is not altogether clear. The hunt of the boar (more commonly with a spear) calls to mind the class of seals known as "Graeco-Persian". The "Graeco-Persian Style", traditionally interpreted as a western Anatolia phenomenon, has been the focus of several studies (e.g., Boardman 1970a, b), but there remain many unresolved questions concerning the style. PFS 395 raises the issue of the relationship of the carving styles at Persepolis to the "Graeco-Persian Style". This is a complex and difficult subject, and lively debate is sure to result.⁵⁴

A variation of the archer as "hunter" shows a supernatural creature, sometimes as the "predator" in the protection scene. At other times the image becomes more complex, when the archer appears 'faced off' against a supernatural creature. These can be especially impressive designs. I illustrate PFS 848* (*fig. 11; pl. XIX:11*), another superb design rendered in the Court Style. The composite bull-man creature, with or without wings, is a common iconographic element in the Court Style (as above, *fig. 3; pl. XVI:3*, the royal-name PFS 113*). The role of this creature in Achaemenid glyptic is ambiguous. There is a complex interplay between the creature and the protagonist (both heroes and archers) that suggests not violence or harm, but cooperation, perhaps even protection.⁵⁵ We may not be meant to read PFS 848* as the archer shooting against the creature, but, rather, the archer shooting under its guidance or with its authority (see also the remarks below, pp. 140-141, in association with PFS 261* and p. 146, in association with PFS 706*).

In other designs the archer himself becomes a composite man-animal creature. The most common of these is the centaur-archer. I illustrate PFS 174 (*fig. 12; pl. XIX:12*), rendered in the Fortification Style. The centaur-archer poses several compositional problems due to the unusual configuration of the creature's body (both a horizontally oriented animal body and a vertically oriented human body

⁵⁴ See already Boardman 1998: 2, responding to Root 1998. Root has previously published a series of articles in which she has laid the groundwork for a new approach to the long-standing problem of the "Graeco-Persian Style" (Root 1991; 1994: 15-22; 1996). I have made some preliminary comments in Garrison in press (b). The "Graeco-Persian" phenomenon will need critical re-evaluation in light of the evidence from Persepolis.

⁵⁵ The human-headed leonine creatures in monumental relief at Persepolis play a similar function when they "protect" inscriptions in the Central Building (Schmidt 1953: pl. 63 [central façade of the main stairway]), the Palace of Darius (ibid. pl. 127 [central façade of the main stairway]) and the Palace of Xerxes (ibid. pls. 159-160 [western stairway to the courtyard], here *fig. 48*).

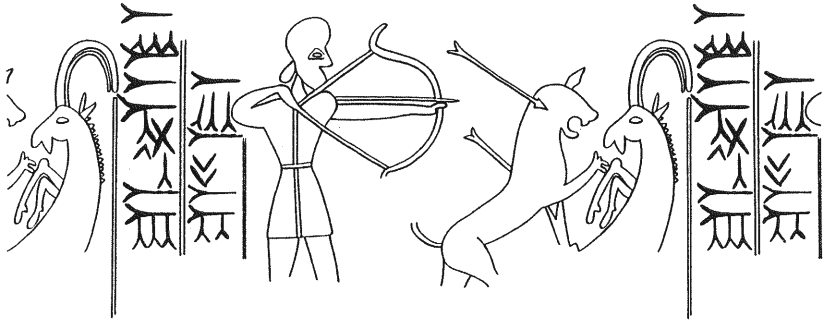


Fig. 8 PFS 35* (carved in the Court Style). The preserved Elamite inscription, unusually, reads from bottom to top: (1) [?] *ra da² ma* (2) [...] *!x¹ ma*. The inscription is illegible as preserved.

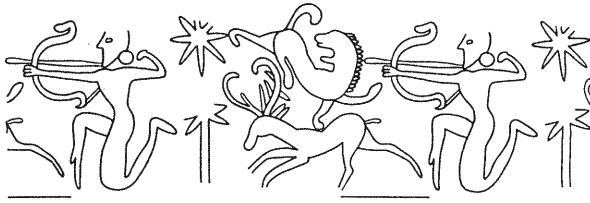


Fig. 9 PFS 60 (carved in the Fortification Style).

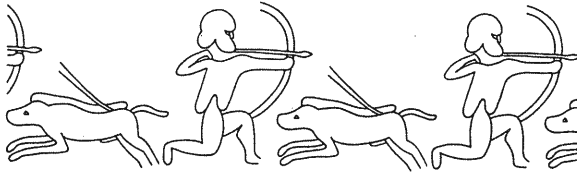


Fig. 10 PFS 395 (carved in the Fortification Style).



Fig. 11 PFS 848* (carved in the Court Style). The preserved Elamite inscription reads: (1') *!x¹ !?!* (2') *!H²!* DUMU [?] (3') [?] *!x¹ [?]*. The inscription is illegible as preserved. The DUMU ("son of") would normally be preceded and followed by a personal name (i.e., "PN, son of PN").



Fig. 12 PFS 174 (carved in the Fortification Style).

with a large set of wings). In this particular design the figure of the centaur-archer dominates the composition, its body and wings constituting an enormous X in the field. The animal victim, a lion, is small so as to fit into the field above the centaur-archer's back. The bird as a filling device is commonly seen in many designs in the Fortification Style. The composition of PFS 174, as many of the centaur-archer designs, exhibits a dynamic quality: the human torso of the archer leans forward, the bow flexes under the tension of the drawn string; the wings and the curved form of the animal torso create counter-tension to the right. Another exceptionally evocative example of the centaur-archer is PFS 537 (*fig. 13; pl. XX:13*), where the centaur-archer shoots at a whirligig of four animal protomes. The whirligig is known in other seal designs from the Achaemenid period, mainly from the Murašû articulated circular forms dominate the composition: the whirligig and the circle constituted by the bow and the upper wing of the centaur (the human torso highlighted by standing in the focal center of this circular field).

Another common form that the archer takes is that of the scorpion-man, as seen in PFS 78 (*fig. 14; pl. XX:14*). This creature has the body and tail (with stinger) of a scorpion, a bird's legs and wings (and sometimes tail) and the upper torso and head of a human. The elongated, couchant leonine animal in the field between the scorpion-man and the winged leonine creature on PFS 78 introduces a somewhat unusual feature to the composition. The combination of the bird over the floral element in the terminal field is not common, but each element individually is often seen in the terminal field on many other seal designs. The style of PFS 78 warrants some comment. It is an example of a carving style that exhibits a combination of Modeled Style and Fortification Style characteristics. The thick modeling and segmentation of forms seen in the upper torso of the scor-

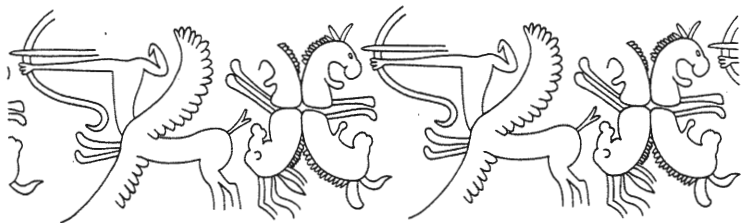


Fig. 13 PFS 537 (carved in the Fortification Style).



Fig. 14 PFS 78 (carved in Mixed Styles I).

pion-man obviously has parallels in the Modeled Style examples discussed above (i.e., PFS 1* [fig. 2; pl. XVI:2], PFS 57* [fig. 5; pl. XVII:5], PFS 98* [fig. 6; pl. XVII:6] and PFS 1566* [fig. 7; pl. XVIII:7]). The animal forms are, however, thin and flatly carved, as seen in the Fortification Style (e.g., PFS 34 [fig. 4; pl. XVII:4], PFS 60 [fig. 9; pl. XVIII:9], PFS 174 [fig. 12; pl. XIX:12]).⁵⁶

PFS 175 (fig. 15; pl. XX:15), a scene of the archer as “hunter”, is another nice example of a similar mixture of these two carving styles.

I include one other example of the scorpion-man as archer, PFS 118 (fig. 16; pl. XX:16), since I have discussed in previous publications the very distinctive hand of this artist.⁵⁷ The rendering of the human head and arms, the shape of the human torso, and the distinctive rendering of the animal form, especially the tripartite division of the forelegs of leonine creatures, are all hallmarks of this artist.

The last of the archer scenes that I discuss here is PFS 261* (fig. 17; pl. XXI:17), rendered in the Court Style. The design is a variation of the archer as composite man-animal creature. Here, the archer rises up out of the back of a horned, winged, bull creature with scorpion’s tail and bird’s tail. The Elamite inscription has case lines and is contained within a panel. The execution of the carving on this design is especially sharp and precise. This particular seal design may be one of the most sophisticated statements of official Achaemenid art preserved in the archive. In this sense, the half-length figure of the archer in PFS 261* recalls



Fig. 15 PFS 175 (carved in Mixed Styles I).

⁵⁶ I have called this particular combination of Modeled Style and Fortification Style carving Mixed Styles I (Garrison 1988: 244-258).

⁵⁷ Garrison 1988: 363-368; 1991: 16-17, figs. 28-31; 1996b: 39-42, pl. 5, figs. 6-13.

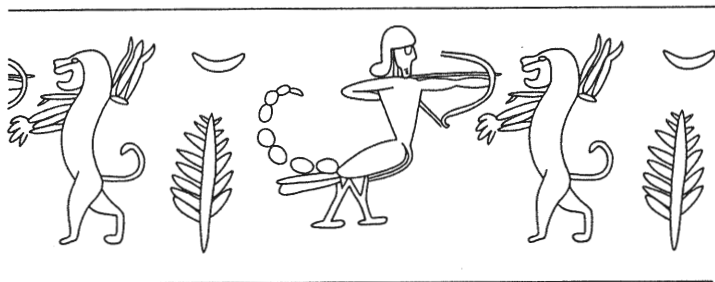


Fig. 16 PFS 118 (carved in the Fortification Style).

in an especially evocative manner the Type I archer coins (see above, p. 135).⁵⁸ The placement of the archer on the back of the creature promotes the archer image to a cosmic setting, and reminds one, formally, of the human figure that emerges from a winged disk, the so-called Ahura-Mazda image.⁵⁹ I cannot here delve in detail into the meanings of either the figure emerging from the winged disk or the figure emerging from the back of the bull-creature seen on PFS 261*. The point to be stressed is that the seal designs from the Fortification archive will greatly enlarge the context in which we view traditional elements of Achaemenid iconography not only by providing more examples of a particular image (e.g., the figure emerging from the winged disk), but also by providing examples of related types of figures (e.g., the archer emerging from the back of a bull-creature, or the archer and a composite bull-man [e.g., PFS 848*, fig. 11; pl. XIX:11]). One can no longer contemplate the figure emerging from the winged disk without also considering the figure on PFS 261* and other related scenes; traditionally accepted

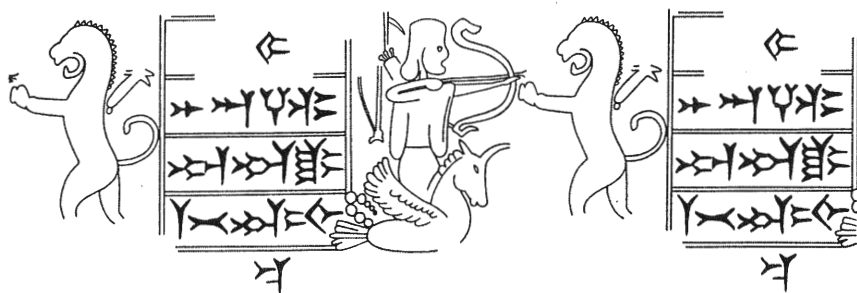


Fig. 17 PFS 261* (carved in the Court Style). The preserved Elamite inscription reads: (1) [hal]-[mi] (2) HAL.D ša-ti- (3) du-du DUMU (4) tar-du-man-nu (5) [x] 'na' "Seal of Satidudu, son of Tardumannu".

⁵⁸ Traditional assumptions about the archer series of coins, especially that the coins and the archer image were mainly a western phenomenon (cf. the commentary Root 1989: 44-50), will need critical re-evaluation in light of the seal impressions from the Fortification archive.

⁵⁹ For a recent discussion of the winged disk and the figure in the winged disk, see Kaim 1991.

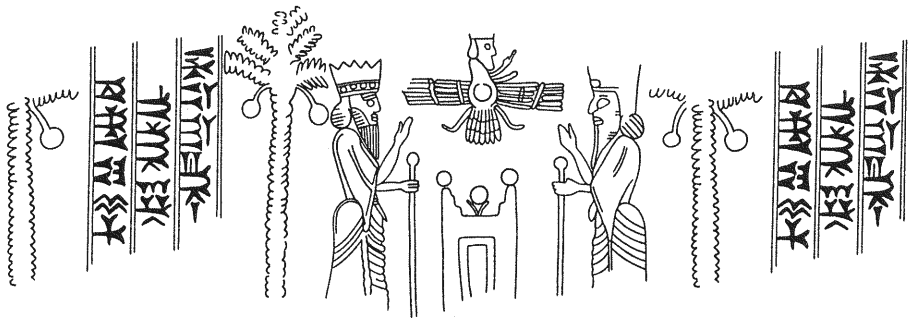


Fig. 18 PFS 11* (carved in the Court Style). The trilingual (Old Persian, Elamite and Babylonian) royal-name inscription (SDf) reads: (1) [...] 'ma' : da-a-ra-ya[...] (2) [...] 'da' -ri-ya-ul- [...] (3) 'da' -ri-ia-muš [...] "I Darius..."

interpretations will need to be carefully re-examined and, probably, re-formulated (see also comments below, pp. 142-145 with regard to religious imagery on the seal designs from the Fortification archive).

The archive contains a rich variety of scenes that we have come to classify under the rubric of "*formal disposition of figures*". These scenes consist of human and humanoid figures in quiet, reserved scenes. These scenes often consist of pairs of opposing figures, processions of figures and figures in compositions that traditionally are labeled "ritual" or "worship". We have opted for a more neutral rubric, "*formal disposition of figures*", in hopes of freeing the images (and ourselves) from reflexive definitions (and ways of 'reading') based more upon modern scholarly conventions than ancient evidence.

Many scenes center around an altar. PFS 11* (*fig. 18; pl. XXII:18*), a royal-name (Darius) seal executed in the Court Style, shows the theme at its most formal, with all the trappings of official Achaemenid court art. I have discussed the seal in more detail in another forum (Garrison 1998). Iconographically the seal marks another point of intersection with monumental relief, here with the tomb facades of the Achaemenid kings at Naqsh-e Rostam (Schmidt 1970: 79-118, figs. 31-52). Both Naqsh-e Rostam and PFS 11* also draw us into the difficult arena of Achaemenid religion.⁶⁰ The evidence of the images from the Fortification archive will need careful analysis.

⁶⁰ The questions are numerous and have a long history in the scholarship. Were the Achaemenid kings Zoroastrians? If so, what was the nature of their Zoroastrianism, and how does it relate to Zoroastrian practices of much later periods? Did the Achaemenids build temples and worship statues? What, exactly, is the nature of fire in Achaemenid religion? What other religions existed in Iran during the Achaemenid period? The textual evidence offered by the Fortification texts has been explored often, most extensively by Koch 1977. Briant 1996: 105-106, 253-265, 567-570, 695-698, 941-943, 1024-1027 and 1997: 71-7, contain important discussions with more recent bibliography on the multiple aspects of the problem concerning Achaemenid religion. I have surveyed the physical evidence for the study of fire altars in the Achaemenid and later periods (Garrison in press [a]).



Fig. 19 PFS 75 (carved in Mixed Styles I).

Designs such as PFS 11* provide more examples of a specific worship scene and altar type known already from monumental relief. Other designs, such as PFS 75 (fig. 19; pl. XXII:19), lead us into uncharted (visual) territory. On PFS 75 we see one figure pouring a libation (?) onto a fire altar (the flame is shown as an elongated triangle); behind him another figure leads an animal victim to, presumably, a sacrifice. The action takes place before a large rectangular installation, the façade (or door?) of a temple or palace, or, perhaps, another altar (compare the altar on PFS 11*, fig. 18; pl. XXII:18). The figure of the attendant leading the animal on PFS 75 also interfaces with monumental relief at Persepolis in those scenes where individuals carry and lead animals. These scenes of monumental relief include, e.g., some of the delegations on the Apadana stairways reliefs (pl. XXII:A) and figures on stairways of the Central Building (Schmidt 1953: pls. 82, 85-86), the Palace of Darius (ibid. pls. 132-135) and the Palace of Xerxes (ibid. pls. 161, 163-165, 169-170) and on window jambs of the palace of Xerxes (pl. XXIII:B here; Schmidt 1953: pl. 187). Traditionally associated with gifts/tribute to the king (Apadana) and banqueting (Palace of Darius and Palace of Xerxes), perhaps some or all of these scenes now may need to be read in a religious ritual setting.⁶¹

The Fortification archive contains a very significant number of scenes showing a *worshipper before an altar* rendered in a schematic linear or drilled style, traditionally labeled the “Babylonian worship scene” (e.g., PFS 668s, fig. 20; pl. XXIII:20).⁶² These designs occur most commonly on stamp seals (often pyramidal stamps), but occasionally they are documented on cylinders. The scene, the seal shape and the carving style originate in Neo-Babylonian glyptic. For many years now we have known that these Neo-Babylonian designs, styles and seal shapes continue into the Achaemenid period (e.g., Zettler 1979), and their appearance in the Fortification archive is not surprising. Root (1998) has made a preliminary accounting of these stamp seals, especially those on pyramidal stamps, and has explored their relationship to the pyramidal stamp seals found on seals cut in the “Graeco-Persian Style”. The “Neo-Babylonian worship scenes”

⁶¹ Similar suggestions have been forwarded by Roaf 1974: 96, and Moorey 1979: 221.

⁶² Other published examples of the type from the Fortification archive: PFS 273s, PFS 648s, PFS 1082 (Root 1998: pls. 10-12).



Fig. 20 PFS 668s (carved in a Drilled Style).

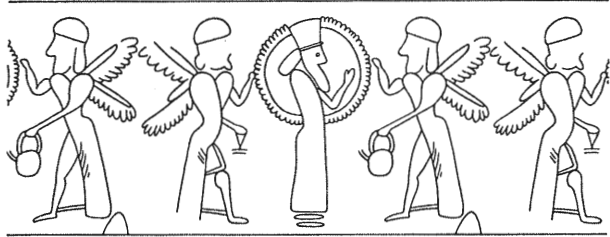


Fig. 21 PFS 68 (carved in the Modeled Style).

from the Fortification archive represent one of the largest collections of such designs from a contextualized archive; they will impact significantly our understanding of this category of design.

Questions concerning the nature of Achaemenid worship and ritual are foregrounded in many other compositional types from the Fortification archive. Again, in this forum I can only hint at the wealth of material that is preserved in the archive.

The figure emerging from a winged disk (e.g., PFS 11*, *fig. 18; pl. XXII:18*) is documented in a wide variety of forms and contexts. Nothing in the scenes studied to date from the archive allows for a definitive answer to the question of the identity of this figure (see, most recently, Kaim 1991). The very variety of the types of scenes in which the figure occurs and the form which the figure takes suggests that we are not well served by monolithic interpretations of the image. Many times in the seal images from Persepolis the winged disk (with and without a figure emerging from it) is held aloft by atlas figures, recalling the theme of 'upliftedness' that is so prevalent in the wall reliefs at Persepolis.⁶³

Textual evidence from the archive (Koch 1977; Briant 1996: 254, 942) shows that many deities were worshipped in the environs of Persepolis. This is reflected in many of the seal designs that show a deity (or, perhaps, in some cases, a cult statue) as the focus of, presumably, adoration.⁶⁴ The nimbus surrounding the central figure in PFS 68 (*fig. 21; pl. XXIV:21*) clearly identifies the figure as a deity. He is surrounded by winged figures who hold buckets and, apparently, dab (or raise a hand in adoration) at him. The composition, of course, recalls vividly similar types of scenes in Assyrian monumental relief.⁶⁵ The style, now easily recognized, is Persepolitan Modeled Style.

⁶³ See Root 1979: 131-161, on this theme at Persepolis, seen especially in the doorways of the Hall of 100 Columns (Schmidt 1953: pls. 91, 96-113).

⁶⁴ The idea that the Persians did not show images of their gods, based primarily on the statement of Herodotus (1.132), may definitively be laid to rest with the evidence of the seal designs from Persepolis.

⁶⁵ Russell 1998: 674-682, 687-696, has most recently discussed scenes involving figures who hold buckets and dab at objects/individuals in Assyrian monumental relief in palaces.

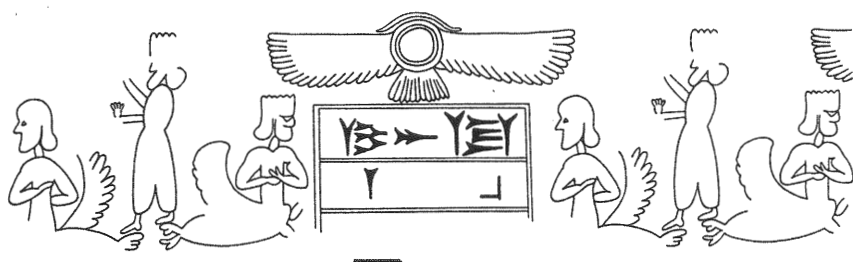


Fig. 22 PFS 389* (carved in the Court Style). The preserved Elamite inscription reads (1) ^{SAL} *hal-ma* (2) 'x' [x] 'x' (3) "Seal of ...".

The composition of PFS 68 recalls vividly PFS 389* (fig. 22; pl. XXIV:22), a more sophisticated version of this type of scene (discussed previously in Garrison 1999). The focus of the scene here is the winged disk and inscription. The attendant figures take the form of composite winged fish-men. A third attendant figure, human in form and, apparently, crowned, stands on their tails, holding a flower in one hand, raising his other (probably in adoration). Of all the many interesting elements of this design and the interesting connections that it raises, the most striking is its relationship to monumental relief. Not, this time, in thematic parallel, for the design has no exact parallel in the wall reliefs at Persepolis, but in the structural similarity in the use and disposition of inscriptions. The replacement panel of the central scene from the eastern stairway of the Apadana (pl. XXIV:C) shows an (uninscribed) inscription panel over which there is a winged disk with bird's tail and tendrils; spearmen stand to either side of the panel.⁶⁶ The central (inscribed) panel from the western stairway to the courtyard of the palace of Xerxes exhibits a similar arrangement (pl. XV:D): here a figure holding a ring emerging from a winged disk with bird's tail and tendrils hovers over the inscription (XPdOP); spearmen stand to either side of the inscription.⁶⁷ Both of these examples are structurally quite similar to the arrangement of the inscription and attendant figures in PFS 389*; the spearmen framing the inscription panels on the stairways correspond, both structurally and conceptually, to the winged fish-men on PFS 389*.

This connection between inscribed panels on seals and monumental reliefs raises interesting questions of 'ownership' and 'reading' of the buildings at Persepolis, and shows another way in which the seal images from the Fortification archive will enhance our understanding of Persepolis in particulars and *in grosso*. The very fact that we ought now to populate Persepolis and the region of south-western Iran with hundreds of officials busily engaged in administrative activity for the state significantly heightens our understanding of one audience for monu-

⁶⁶ Schmidt 1953: pls. 16-17, 19, 22. Presumably there was the same in the less well preserved northern stairway (ibid. pl. 53)

⁶⁷ Ibid. pls. 159-162.

mental relief.⁶⁸ This audience clearly would have been an important, sophisticated and literate (see comments below) audience, one, moreover, that was inclined (by the very fact that their livelihood was tied to their duties to the state) to be especially receptive to ideological messages extolling the state.⁶⁹ This audience also would have been exceptionally tuned to nuanced uses of text and image from the very fact that their administrative activity involved them daily with an artifact, the sealed administrative document, that combined text and image. This is not to say that all administrators would have been able to read Elamite and/or Aramaic, the dominant languages of the texts, or Old Persian and/or Babylonian, the languages, with Elamite, of royal inscriptions, but that they would have been accustomed to the visual codes embedded in the administrative tablet as artifact.⁷⁰ Indeed, it is not too far-fetched to see the use of relief and inscription on Persepolitan architecture as directly related to that on Persepolitan administrative texts. I am suggesting here that we envision the architecture at Persepolis as administrative tablets, where texts and images come together to validate, authorize and secure a transaction. In the case of the Apadana the analogy (architecture [*pl. XXIV:C*] = administrative tablet [*pl. XIV:I*]) is particularly striking. The Apadana itself may be seen as an administrative tablet writ large, the rectangular strips of relief representing applications of cylinder seals, the lion and bull combats representing stamp seals, applied on the 'edges' of the 'document'. We may even read the analogy more deeply: the original central panels (Schmidt 1953: pls. 119-123) and the lion and bull combats in the corners represent the 'supplier(s)' (king and state), while the tribute delegations represent the 'receivers' (foreign delegations). The transaction (i.e., the architecture with text and relief) is, however, no banal transfer of commodities, but a carefully manipulated statement of the relationship between center and periphery, Persian and foreigner, royal family and Persian nobility, elevated to a highly charged politico-cosmic setting. The visual dynamics closely echoed, nevertheless, those to which the administrator audience was accustomed via the sealed administrative tablet.

Returning to the seal images, I have discussed above the archer who stands before a fantastic creature, suggesting that the meaning of this image is open to various paths of interpretation (PFS 848*, *fig. 11*; *pl. XIX:11*, pp. 136-138 above). A related scene of formal disposition consists of a *human figure* who stands, usually with one or both hands raised, *before a supernatural creature*. PFS 706* (*fig. 23*; *pl. XXV:23*) may be the most impressive example of this type of

⁶⁸ Hopefully the notion of Persepolis as a purely ritual city may be laid to rest once and for all (see the comments in Garrison & Root in press, where we suggest that the Fortification tablets will enable us radically to rewrite the traditional characterization of Persepolis as a hidden, ritual city, open to only a select group of Persians [on Persepolis, see also the comments of Sancisi-Weerdenburg 1991; Stolper 1984; Vallat 1994; Briant 1994; Root 1990]).

⁶⁹ Root 1979, remains the most persuasive analysis of the reliefs at Persepolis.

⁷⁰ See Lewis 1994 and Garrison & Root in press, on issues of languages and script at Persepolis.



Fig. 23 PFS 706* (carved in the Modeled Style). The preserved Elamite inscription reads: (1') [...] (2') *pi* DUMU (3') *tin* 'x¹ (4') [...] 'x¹. "...pi, son of Tin..."

scene; a human figure in a long robe, dagger at the waist, raises both arms to chest level, hands cupped, before a creature having a bird's head, winged human torso, lion body (winged) and scorpion tail. The creature holds an elaborate vessel (only partially preserved) and raises one human arm. The inclination to suggest that the seal is re-cut, owing to the intrusion of both figures into the Elamite inscription, must be resisted, since, as we have seen (above, pp. 128-134), this flexible compositional relationship between figural design and inscription is very common in the Persepolitan Modeled Style (cf. PFS 1* [fig. 2; pl. XVI:2] and PFS 1566* [fig. 7; pl. XVIII:7], where the relationship is quite formal, to PFS 57* [fig. 5; pl. XVII:5] and PFS 98* [fig. 6; pl. XVII:6], where the relationship is less formal).

Under formal disposition we include also *heraldic human-headed creatures*. These compositions are not nearly as numerous as heraldic animals and composite animals, which will be documented in our volume III. I illustrate PFS 108* (fig. 24; pl. XXV:24); although only partially preserved, it is clear that this is an impressive and large design rendered in the Court Style. We document here again the connection of the bull-man with the Court Style (see also PFS 113* [fig. 3; pl. XVI:3] and PFS 848* [fig. 11; pl. XIX:11]).

Related to these scenes of "formal disposition" are those that show *seated figures*. Like the scenes of "formal disposition", scenes showing seated figures are generally quiet and static compositions. Scenes with seated figures constitute a

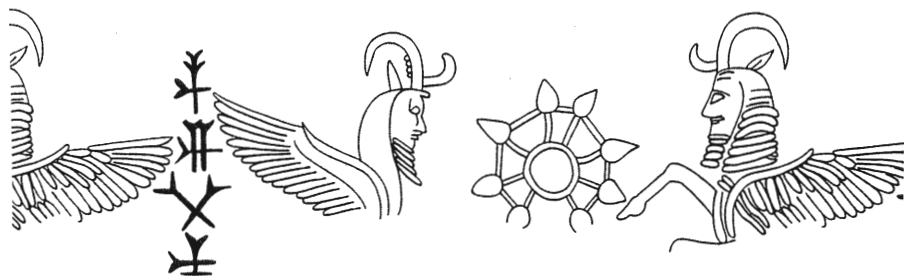


Fig. 24 PFS 108* (carved in the Court Style). The preserved Babylonian inscription is in the reverse; i.e., it is carved to be read on the seal itself, not in the seal impression. The one line reads: PA PAP 'x¹ [...] "Nabû-nāšir-...".

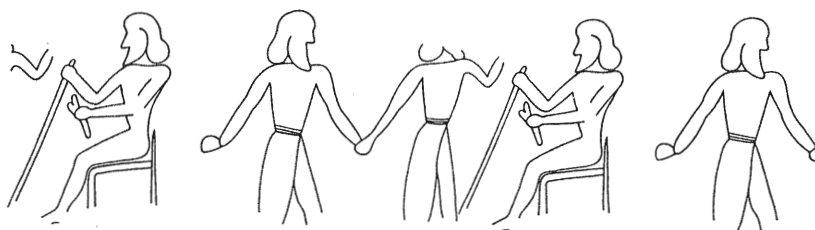


Fig. 25 PFS 22 (carved in the Fortification Style).

considerable number of designs in the archive; as with the large compositional categories discussed previously, variety is one of the chief characteristics of this group.

Processions of figures approaching a seated figure represent one major type within this compositional rubric. The procession can consist of human, animal or supernatural creatures. I illustrate PFS 22 (*fig. 25; pl. XXVI:25*), since the composition recalls select passages of the Apadana stairways (Schmidt 1953: pls. 119-123). The seated figure holds a staff and flower. He is approached by two figures, the lead figure holding the hand/wrist of the back figure and raising his other hand toward the seated figure. The seated figure echoes exceptionally closely the seated figure of the king from the original central panels of the Apadana, while the approaching figures recall the two lead figures in each of the delegations on the wings of the Apadana (e.g., Schmidt 1957: pls. 119-123).⁷¹ The composition, of course, is an ancient one in Mesopotamian glyptic, best known from the Gudean and Neo-Sumerian periods (e.g., Collon 1987: figs. 113-119).

Often attendants surround the seated figure. These scenes admit a wide variety of composition. PFS 170 (*fig. 26; pl. XXVI:26*) is one example of the variety to expect in these designs. The seated figure holds a large cup (?) in one hand, a flower in the other. An attendant stands in front of him with a flywhisk. A caprid couchant, large star and thin crescent fill the terminal field; another smaller animal is in the field between the seated figure and the attendant. Animals and creatures are common features of these designs; usually they do not interact di-



Fig. 26 PFS 170 (carved in the Mixed Styles I).

⁷¹ See the analysis of Root 1979: 267-277, on the presentation scene and hand-holding.



Fig. 27 PFS 467 (carved in the Fortification Style).

rectly with the seated figure(s) and attendant(s). A study of the structural characteristics of these types of scenes of seated figures with animals will probably reveal fixed patterns of types of animal(s)/creature(s) and their placement in the composition, suggesting that we have to do here with some specific cultural reference(s). The seated figure appears to hold a large cup, a reference to related designs where the theme of eating and drinking is emphasized by the appearance of food items on tables, drinking vessels (on tables or held by the seated figures), etc. These banquet scenes can have one or two seated figures in them. I illustrate one of the more enigmatic of these banquet scenes, PFS 467 (*fig. 27; pl. XXVI:27*). The attendant figure apparently bows low before the seated figure, offering up to the seated figure a large vessel and cup. The upper part of the seated figure's body is not preserved. The round device in his lap is enigmatic, and may be a flaw in the original stone. Another attendant approaches with arms raised from behind the seated figure. The box-like device in the field above the bowing figure I cannot identify. It may possibly be a short-hand symbol of an architectural setting (cf. possibly the same type of architectural reference on PFS 75, *fig. 19; pl. XXII:19*).

The last numerically significant thematic group of compositions involving human and humanoid figures is the *chariot scene* (*figs. 28-30; pls. XXVII:28-30*). The chariot scenes from the Fortification archive are quite unexpected in their artistic quality, dynamic compositional schemes and stylistic affinities. Most of the chariot scenes are of a high artistic quality⁷² and exhibit an exuberant, dynamic character; clearly artists and patrons enjoyed the sense of motion implied in the wheeled vehicle, draft animals/creatures and the placement of the reins. A strong decorative quality also emerges in the intricate pattern of reins and bridal gear, the elaborate physical construction of the carts and the poses of the animals/creatures in the scenes. Finally, it is most interesting that none of the chariot scenes in the Fortification archive: 1) are rendered in the Court Style; 2) show the figure in the chariot using a bow; 3) include an inscription (at least as they are preserved). Almost all of the chariot designs from Persepolis are executed in some variation of the local Fortification Style. This is a little surprising, since the most well-known Achaemenid seal (as compared to an ancient impression of a seal) to date is the

⁷² This cannot be said of the other major thematic types (with the exception of the archer scenes that are, on the whole, of a high artistic quality).



Fig. 28 PFS 308 (carved in Fortification Style).

famous London Darius cylinder (Garrison 1991: 18-21, fig. 32). That seal, rendered in a version of the Court Style and carrying a trilingual inscription naming Darius, shows a crowned figure in Persian garment hunting lions with a bow from a chariot.⁷³

The chariot scenes from the Fortification archive can be typed on two basic levels, according to whether the creatures are real or supernatural, and to the nature of activity done from the chariot (hunt or combat). PFS 308 (fig. 28; *pl. XXVII:28*) is an example that shows the hunt (with spear) of a lion. As here, normally in the chariot scenes from the Fortification archive we see two individuals in the chariot cart, a driver and a hunter/fighter.⁷⁴ It is also very common for the composition to turn back in on itself; here the lion at which the hunter's spear is aimed from the back of the chariot also attacks the draft animal at the front of the chariot. I know of no similar corpus of chariot scenes in ancient glyptic from Western Asia that exploits in such innovative ways the compositional potentials inherent in the cylinder seal design (i.e., a design rendered on a cylindrical object where the scene literally turns back on itself).⁷⁵ Another wonderful example of



Fig. 29 PFS 207 (carved in Mixed Styles I).

⁷³ I continue to be struck by the non-Persepolitan stylistic qualities of the London Darius cylinder (see the comments in Garrison 1991: 19-20). Direct comparison of the cylinder to the chariot scenes preserved from the Fortification archive only reinforces this observation. I am less inclined to entertain questions about the authenticity of the London Darius cylinder than I was previously, but I remain convinced that the cylinder, if it is authentic, is a regional variation, perhaps executed somewhere in western Anatolia.

⁷⁴ A few examples of chariot scenes have only one figure in the chariot.

⁷⁵ See my comments on similar compositional dynamics in glyptic of the Early Dynastic III period in Garrison 1989.

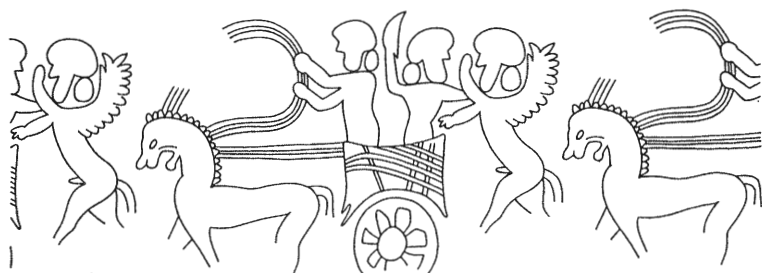


Fig. 30 PFS 96 (carved in Fortification Style).

this type of compositional experimentation is seen in PFS 207 (*fig. 29; pl. XXVII:29*) where the fighter in the back of the chariot combats the draft animal of the chariot!

More often the chariot scenes are in an otherworldly setting, where the draft animal and/or the hunted/fought animal are supernatural. PFS 96 (*fig. 30; pls. XVI:1, XXVII:30*) shows a combat with a winged, human-headed, leonine creature; this type of scene intersects vividly with the heroic combat scenes discussed above. The chariot on PFS 96 is pulled by a lion. Lions, leonine creatures and bulls dominate the bestiary in the chariot scenes.

A small number of seal designs, generally of an eclectic character, show *hunt or warfare scenes*. This compositional category happens, however, to contain two of the more famous designs from the archive, both heirlooms from the Neo-Elamite period: PFS 93*, the royal-name seal of Cyrus the son of Teispes, and PFS 51, the seal belonging to the royal wife Irdabama (Garrison 1991: 3-7, *figs. 1-2* [PFS 93*] and *3-4* [PFS 51]; Garrison & Root 1996 [1998]: 6-7, *figs. 2a-c* [PFS 93*]).

Otherwise, we are left with an assortment of other scenes that show human or humanoid participants. Often the exact type of activity is not clear (to us at least). Many of them involve some type of interaction with animals, but not of the nature of the heroic encounter. To date we have identified three designs that show *erotic activity*. I illustrate PFS 1058 (*fig. 31; pl. XXVIII:31*). All three designs appear to be homosexual eroticism: a male approaches from the rear another male who is bent over cushions. An object, a phallus or dildo, is pressed against the anus of the male who is bent over. The participants in all the designs appear to be dressed, or semi-dressed (a garment over only the lower body), but this is somewhat ambiguous (owing to preservation) with regards to the standing figure in PFS 1058.

I end Part IV by mentioning in passing that there exists a very large category of seal images subsumed under the rubric of *animal studies* and *geometric designs*. The whole of our volume III of the publication of the images from the

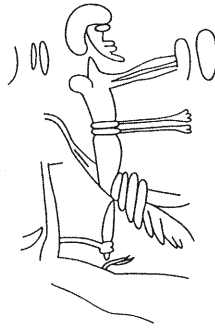


Fig. 31 PFS 1058 (carved in Fortification Style).

Fortification archive will be devoted to these designs.⁷⁶ They account for approximately 42 % of the total number of analytically legible seal designs preserved in the archive. We are only at the beginning stages of the study of these images, and thus I can only make the most general statements about them. A very large percentage of these designs show animal combats, exhibiting the same richness and diversity seen in the other types of scenes that I have presented. Isolated animal studies are also a popular compositional type.⁷⁷

V. SOCIAL FUNCTIONS OF THE SEAL DESIGNS IN THE FORTIFICATION ARCHIVE

Because the seal impressions from the Fortification archive are embedded in a complex and richly documented administrative context, some aspects of which I have touched on above, multiple avenues of exploration are available as regards the social function(s) of the designs. I am able here to raise only a few of these issues and only in a preliminary manner; all of the questions explored in this section must await a full accounting of the seal images in the archive.⁷⁸ Here I

⁷⁶ Currently there are 494 seal designs in our volume III. This number will probably change slightly before the volume goes to press.

⁷⁷ A few of these designs have already appeared in print: the seal of Gobryas, PFS 859s, two lions attacking a stag (Root 1990: 130-131, fig. 13; 1991: 19-20, fig. 4; 1996: 21, fig. 10); PFS 3, rampant intertwined caprids and a date palm (Root 1990: 131-132, fig. 15; 1996: 11, 21, figs. 3, 12-13); PFS 44s, a lion(?) attacking a bull(?) (Root 1998: 285-286, fig. 1, pls. 1-2); PFS 90, heraldic rampant lions (Garrison & Root 1996 [1998]: fig. 3a); PFS 142, two lions attacking a stag (Root 1991: 21, fig. 5); PFS 144, a rampant lion (Garrison & Root 1996 [1998]: figs. 6a-6b); PFS 1313s, heraldic rampant caprids (Root 1998: 286-286, fig. 3, pl. 5); PFS 1532s, a lion attacking a bull (Garrison & Root 1996 [1998]: figs. 1a-1b; Root 1998: 286, fig. 2, pl. 4); PFS 1694s, animal combat (Root 1998: 285, pl. 3).

⁷⁸ I mean a full accounting of all the images preserved on the 2'087 tablets whose texts were published by Hallock 1969. These texts may serve as a preliminary guide to the whole of the archive; future generations will test our assumptions as more material from the archive becomes available.

explore briefly three potential levels of meaning that the seal images may have:

1. administrative accountability;
2. administrative rank;
3. social status.

The seal designs in the Fortification archive probably served multiple administrative functions: to mark authority, to legitimate transactions and/or to provide accountability; i.e., they functioned as seals did in most administrative archival contexts in ancient Western Asia.⁷⁹ The operational mechanics of how exactly they served these functions is difficult to document.⁸⁰ Margaret Root and I (Garrison & Root in press) have discussed in some detail how we envision the actual sealing process to have worked.⁸¹ The small, truncated lozenge-shaped tablets (e.g., *fig. 2*) seem to have been sealed and inscribed at the locales where the actual transactions occurred (either at Persepolis, the immediate environs of Persepolis, or far afield from Persepolis but still in the administrative region [see above, pp. 121, 124]). These lozenge-shaped tablets were then brought to the administrative headquarters on the Persepolis terrace and incorporated into the archival system. The larger rectangular tablets (journals [V texts] and accounts [W texts]) probably were composed and sealed at Persepolis. It is clear that both types of tablets were generally sealed before the cuneiform text was composed.

Sealing protocols themselves are imperfectly understood in the archive. Hallock (1977) outlined the general parameters, but no detailed study of sealing protocols has yet been attempted, owing to the incomplete status of the documentation of seal applications on the PF tablets.⁸² We can only infer that the seal impressions on the tablets marked authority, legitimated transactions and/or provided

⁷⁹ A critical publication remains Gibson & Biggs 1977. Collon 1987: 113-119, provides a summary of traditional uses of seals in administrative and social contexts. Note also, more recently, Collon 1998 and Gyselen 1997.

⁸⁰ Vallat 1997 seems to argue that the seal impressions do not serve to mark identity or to authenticate transactions, but only to facilitate consultation of texts in the archives. I cannot agree with this analysis (cf. Garrison & Root in press). Aperghis (1998) has a recent contribution to the functioning of seals in the archive, concluding that the seals represent one of three phenomena: individuals, locations and functions. He is essentially distinguishing between seals of officials and seals of offices. As mentioned above (n. 33), he appears to have made substantial headway on the issue of seal praxis in the archive.

⁸¹ Our observations are greatly informed by Charles Jones, epigraphist for the Persepolis Fortification tablet seal project.

⁸² Garrison & Root 1996 (1998) marks an important advance in this direction. Aperghis (1998: 36, 55-56) has summarized briefly his unpublished work on seal usage. For several categories of texts sealing protocol is fairly well understood; e.g. on the travel rations (Q texts) the general working principle is that the supplier sealed on the flattened left edge of the tablet, the receiver on the reverse of the tablet (see Garrison & Root in press, for more detailed discussion and the exceptions; Aperghis 1998: 45-55, for G, F, C1, B, C4, C6, and D texts). Almost all scholars postulate a system in which multiple copies (two or three) of the transactions are made (and sealed); the texts found in the Fortification wall at Persepolis would represent the copies stored at Persepolis by the central administration.

accountability, since the texts are generally laconic on these particular matters of administration. The case of PFS 16* is, however, instructive. This is the second seal of the head administrator of the system, Parnaka (also the uncle of Darius [see Garrison 1991: 8-10, figs. 11-12; Garrison & Root in press, for full bibliography]). His second seal, PFS 16*, is a replacement for his first seal, PFS 9*. Two texts, PF 2067 and 2068, both letters addressed by Parnaka ordering the issuance of commodities (wine and grain) to priest at Kemarukkaš, specifically note that PFS 16* is Parnaka's new seal:

"Also, the seal that formerly (was) mine has been replaced. Now this seal (is) mine that has been applied to this tablet" (translation by Hallock 1969: PF 2067, lines 10-14).

Both texts are dated to the sixteenth day of the third month of the twenty-second year of Darius (i.e., 6 June 500 BCE). The fact that these two texts include such explicit (and, for these types of texts, such verbose) statements about the visual image applied to them must indicate that the visual images functioned on at least some level as part of the administrative documentation. I imagine that the visual images served the full range of typical functions of sealings in archival contexts.

The images may have served as administrative markers not only to verify a particular transaction at a particular time and place (i.e., accountability), but also to indicate specific administrative levels or offices (or functions). The images would, thus, contain a second, higher level of coding of information. Explorations into this level of meaning of the images will need to consider style as well as composition and iconography. I.e., the ancient users of these seal images may have identified style with certain administrative functions or ranks.⁸³ On these issues we have much to learn from studies of glyptic of prehistoric periods of Western Asia, where scholars are approaching seal images from a variety of perspectives (see especially Ferioli et al. 1994).

The seal images may also have carried a third (and the highest) level of meaning: social status. Some administrators and individuals mentioned in the texts are known from other Persian and Greek sources, and thus we have some insight into their social status.⁸⁴ Although these individuals known from other Persian and Greek sources are all from the elite of Achaemenid society, nevertheless, it was a stratified elite. We may be able to penetrate more deeply into Achaemenid social hierarchies, if we posit a linkage between administrative function/rank and social status.

Within the context of Persepolis and the Fortification archive, I think that certain seal carving styles deliver an exceptionally strong message of social status. I

⁸³ I have explored this issue in an unpublished paper "Style and Imagery as Signifiers of Administrative Status and Function: Seals from the Persepolis Fortification Archive," read at the Sackler Gallery Symposium, The Social Functions of Art in the Ancient Near East (Washington, D.C., 4 May 1996).

⁸⁴ Lewis 1977: 3-14, 1980; 1984: 596-602; 1985, all in some way address the issue of Persian elites in the Fortification texts and Greek literary sources.

have posited that the royal-name seals PFS 7*, PFS 113* (*figs. 5-6*) and PFS 11* (*figs. 35-36*), owing to their style (Court Style) and the presence of the trilingual royal-name inscriptions, are markers of social status, perhaps even direct gifts from the king to select officials/offices. Given the relatively small number of seal designs executed in the fully developed Court Style, I suggest that we may be able to extend this hypothesis to the whole of that style (within the specific context of this archive and at this time and place).⁸⁵

Both as markers of administrative rank and social status, seal designs would then play critical roles in the lives of individuals as they negotiated the tricky business of social interaction in a stratified society. Given that seals in ancient Western Asia of all periods had strong apotropaic qualities, and given that the seal is in many ways a personal extension of the individual, we may posit that the selection of imagery (and the style in which it was executed) was not simply random, but that individuals made decisions knowing that their decisions had personal, administrative, social and/or cultural consequences. This is brought home time and again with the images from the Fortification archive where we can chart the process of the selection of seal imagery and style by one individual over time. I have written about this regarding the two seals of Parnaka, PFS 9* and PFS 16* (Garrison 1991: 9-10; 1996b: 44-45), and also the two seals of Ašbazana, PFS 1567* and PTS 14* (Garrison 1998). In both cases there are clear relationships between the old and the new seals. Many similar cases of individuals changing seals through time, or using more than one seal are awaiting study in the archive. As we begin to examine these instances and understand the nature of the relationships between images in this type of context, we may be able to understand a little about some human intentions with respect to art. We may populate the city of Persepolis with real people (not population aggregates) who live and work and rely on seals (and their images) "to help define their lives, resolve conflicts within them"⁸⁶.

Exploration of the relationship between seal imagery/style and individual actors in administrative and social contexts at Persepolis moves our discussion towards an articulation of a particular social function of art: the expression of personal identity. Not identity as commonly construed in the modern West (the 'individual'), but identity as bound to membership in particular administrative, social and political bodies. A remarkable aspect of the seal designs from Persepolis is the apparent variety of options. The Court Style at Persepolis expresses in an exceptionally clear and direct manner a political and cultural ideology intimately associated with the king and state. Our assumption (based especially on what we are told about Persian society in our Greek sources) would be that this ideology would dominant visually; but in fact, it is just the opposite. The fully-developed

⁸⁵ The qualifier "fully-developed" with regards to the Court Style is critical here. There are many images from the Fortification archive that have close associations (especially iconographic) with the Court Style, but their stylistic qualities do not warrant classification as Court Style.

⁸⁶ In other words, a symbolic archaeology research agenda; see, e.g., Leone 1998 (whence the quote, p. 54).

Court Style is rare in the Fortification archive. One possible explanation for this phenomenon is that seal owners used their seal imagery and style as statements of membership/association to groups (social, political, administrative) not directly related to the dominant state political ideology.

One final aspect of the social function of images on which I touch is a cultural one, and brings us back to some of the issues addressed in Part II. Because of the nature of the survival of visual imagery from the early Achaemenid Persian period, our main course of analysis has been directed towards the very important question of understanding the nature of a specific Achaemenid royal ideology. With the images from the Fortification archive, we may have reached a point of critical mass that will allow us to explore the nature of a more general Achaemenid cultural ideology. Seal images penetrated Achaemenid society unlike any other type of artifact carrying complex visual imagery. These images represented a wide range of cultural concerns (not simply royal ideology).⁸⁷

VI. THE INTENDED AUDIENCE OF THE SEAL DESIGNS

At the administrative level the seal images from the Fortification archive have a clear audience: the seal users (all those individuals who seal a particular tablet at the point of transaction) and the administrators who ratify/account/store/retrieve the administrative tablets (at the point of storage/archiving).

For the first category of audience (i.e., the seal users) one can envision a shared 'audience experience' as the seals are rolled/stamped on the tablet. The seal user is, of course, an 'audience' of his/her own seal image by the fact that he/she is in charge of the creation of that image; seal owners had in their hands a vehicle, the cylinder or stamp seal, with unlimited potential for the creation of visual imagery. It is clear from study of the manner in which individuals applied their seals that there existed an on-going dialogue between many individuals and their images.⁸⁸ Owing to the small size of the sealing surfaces of most Fortification tablets, seal owners/users had to make decisions about how to apply their seals. Those decisions allow us access to the ancient seal owner's ideas of presentation of visual imagery. It is especially interesting to note that for those images studied for our volume I, when the seal design includes both inscription and figural imagery, it is almost always the figural imagery that takes precedence when the design is presented in its sealed state. The interplay between seal image and seal inscription, owing to the restricted sealing surface of most of the tablets in the Fortification archive, was directly in the hands of the seal user. These inscribed seals raise issues of the significance of visual information versus written information to the administrative/social function of the applied seal (cf. Pittman

⁸⁷ New methodological perspectives (see the discussion above, p. 116) will play a critical role in these analyses.

⁸⁸ One feature of our catalogues is a complete inventory of patterns of applications of seals.

1994b, for the prehistoric period). This reinforces a notion that we commonly express about ancient cultures in Western Asia and the Mediterranean basin, but rarely are able actually to document: the critical role of the visual image (as compared to the written word) and the more finely-tuned sensibility within these ancient cultures to the visual image.

The seal owners, of course, were of varying administrative ranks and social statuses. Thus, the audience for seal images on tablets constituted a social spectrum ranging from the lowest supplier of grain commodities to individuals from the elite of Achaemenid society, including members of the Achaemenid royal house.

We must also remember that many of the seal owners (and thus their seal images) traveled. Many of these officials traveled not only in southwestern Iran, but all through the empire. The Fortification texts speak eloquently about this; travelers on official state business move through the Persepolis administrative system going to or coming from as far away as Sardis and India.⁸⁹ The seal of Gobryas, PFS 857s, is a particularly famous example of an individual of exceptionally high rank moving through the administrative system documented by the Fortification archive (Lewis 1984: 595; 1985, 110-111; Root 1990: 130-131, fig. 13; 1991: 19-20, fig. 4; Hallock 1977: 129, pl. E-10). The seal is captured on a few tablets as Gobryas moves through the Persepolitan system receiving rations in 499 BCE. Especially those seals in close proximity to the king can be expected to have traveled with the seasonal movement of the king.⁹⁰ This has now been confirmed dramatically by the discovery of a Fortification type transaction (J text) at Susa bearing impressions of PFS 7*, the seal representing an office that travelled with the king (Garrison 1996a).⁹¹

If, as I have suggested, seals and their images functioned as markers of social status, we may infer that seal users would have used their seals in a variety of contexts (not just administrative), and that they may even have displayed these objects on their bodies in a conspicuous manner (as has been documented in other cultural contexts; see, e.g., Collon 1987: 108-112; Marcus 1996). We may conclude then that the potential audience for seals used on the Fortification tablets is limited neither by administrative rank, nor by social status, nor by usage, nor, even, by physical location.

⁸⁹ Lewis 1977: 5-7; 1984: 596-599; Koch 1986, were especially interested in the travel ration texts (Q texts).

⁹⁰ On the seasonal movements of the king, see Briant 1988; 1996: 199-204; Tuplin 1998.

⁹¹ Tuplin 1998: 78-79, 113, concludes that the "true nature of the J texts remains to be elucidated". One of his main objections to my association of J texts with movements of the king seems to be that J texts do not appear to document royal travel between the capitals. My arguments on the nature of the J texts do not, however, require that they record *only* movements of the king between capitals. Clearly there may have been many other occasions in which the king traveled his lands, especially in Persis (see the comments in Garrison 1996a: 22-25, where I give a more detailed discussion of the J texts and suggest some modifications from my earlier opinions expressed in Garrison 1991).

VII. THE DIFFUSION OF IMAGES AND STYLES OF CARVING IN SOUTHWESTERN IRAN IN THE LATE FIFTH AND EARLY SIXTH CENTURIES BCE.

Margaret Root (1990; 1994: 22-33) has written about the mechanisms of transmission of art within the Achaemenid context, identifying loci of continuity of craft tradition within the temple and the palace. She has also eloquently discussed "art as its own vehicle of transmission" through the ancient collecting of artifacts, especially by royalty (Root 1994: 34-37), and permanent art in the landscape (e.g., rock-cut reliefs and ruins of ancient cities).

The ancient seal, by the nature of its function and portability, represents a special category of artistic artifact that serves, in an even more immediate manner, as its own vehicle of transmission (*ibid.* 35-36). The seal images from the Persepolis Fortification archive document this process dramatically. In the discussion of intended audience of the seal images (above, Part VI) I touched briefly on the ways in which these images penetrated Achaemenid society and the physical landscape of the empire in a variety of ways; the seal images, catalyzed through administrative, social and cultural processes, thus serve as vehicles for the diffusion of images throughout Achaemenid society and empire.

I want to focus my concluding remarks on the role of style in this process of diffusion of art. I want also to redirect the concept of diffusion from that of the physical movement of images from one place to another and from one period to another, to that of the movement of artistic ideas from one individual to another.

That compositional types and iconographic details move from one area to another and from one period to another is well known and has been well documented in the study of the art of ancient Western Asia. Style rarely plays a role in these discussions. I have suggested that we begin to envision style within the context of the seal designs from Persepolis as part of visual system of administrative, social and cultural communication. The variety and vibrancy of styles in the seal designs from Persepolis and the complex interweaving of stylistic idioms, only a few of which I have been able to discuss in this forum, document the existence of workshops as places where artists and patrons actively engaged in the continuity and diffusion of various styles.⁹² Style becomes then more than simply a rigid, static, chronological indicator. Style at Persepolis is fluid and active within a complex artistic and social matrix; boundaries are in flux. Diffusion of art occurs within the context of the workshop, as artists trained in particular styles, many of them deeply embedded in traditional stylistic idioms of Elam and Mesopotamia, experiment as a result of both their own energies and patron mandates. Our conventional concepts of the periodization of style does not work with this material.

We witness in the seal images from Persepolis the transmission and diffusion of art through social forces of real people at real times and places. We have

⁹² And, by extension, compositional types and iconography. The ability to track something of the process of this stylistic interdependence allows us to posit a similar model for compositional types and iconography.

glimpses of this process in other places at other times, and we have inferred that the transmission and diffusion of art occurred in a manner similar to this, but to see these processes 'rolled-out' before us at Persepolis, represents one of the most important contributions that the seal images from the Fortification archive will make to the study of ancient art.

BIBLIOGRAPHY

- Amiet, P., 1980, *La glyptique mésopotamienne archaïque*, Paris.
- Aperghis, G. S., 1998, The Persepolis Fortification Tablets – Another Look, in: Brosius & Kuhrt 1998, 35-62.
- Balcer, J. M., 1979, review of J. Hofstetter, *Die Griechen in Persien*, *BiOr* 36, 276-280.
- Bérard, C. et al., 1989, *A City of Images. Iconography and Society in Ancient Greece*, translated by Deborah Lyons, Princeton.
- Boardman, J., 1970a, Pyramidal Stamp Seals in the Persian Empire, *Iran* 8, 19-45.
- 1970b, *Greek Gems and Finger Rings*, New York.
- 1998, Seals and Signs. Anatolian Stamp Seals of the Persian Period Revisited, *Iran* 36, 1-13.
- Boucharlat, R., 1984, Monuments religieux de la Perse achéménide. État des questions, in: G. Roux (ed.), *Temples et Sanctuaires. Séminaire de recherche 1981-1983* (Travaux de la Maison de l'Orient 7), Lyon, 119-135.
- Boussac, M.-F. & Invernizzi, A. (eds.), 1996, *Archives et sceaux du monde hellénistique. Archivi e sigilli nel mondo ellenistico. Torino, Villa Gualino 13-16 Gennaio 1993* (BCH Supplément 29), Athens.
- Bregstein, L. B., 1993, *Seal Use in Fifth Century B.C. Nippur, Iraq: A Study of Seal Selection and Sealing Practices in the Murašû Archive*. Ph.D. Dissertation, University of Pennsylvania (= UMI, Ann Arbor, no. 9413807).
- 1996, Sealing Practices in the Fifth Century B.C. Murašû Archive from Nippur, Iraq, in: Boussac & Invernizzi 1996, 53-63.
- Briant, P., 1988, Le nomadisme du Grand Roi, *Iranica Antiqua* 23, 253-273.
- 1994, Multiculturalism and Unitary Empire: The Case of the Achaemenid Empire. Paper delivered in Ann Arbor, MI.
- 1996, *Histoire de l'empire perse de Cyrus à Alexandre* (Achaemenid History 10), Leiden.
- 1997, Bulletin d'histoire achéménide (I), *Topoi* Suppl. 1, 5-127.
- Brosius, M. & Kuhrt, A. (eds.), 1998, *Studies in Persian History. Essays in Memory of David M. Lewis* (Achaemenid History 11), Leiden.
- Brown, S., 1997, s. v. "Ecbatana", *OEANE* 2, 186-187.
- Cameron, G. G., 1948, *Persepolis Treasury Tablets* (OIP 65), Chicago.
- Carradice, I., 1987, The 'Regal' Coinage of the Persian Empire, in: id. (ed.), *Coinage and Administration in the Athenian and Persian Empires. The Ninth Oxford Symposium on Coinage and Monetary History* (BAR International Series 343), Oxford, 73-108.
- Clark, J. R., 1996, Deconstructing Roman Texts, Viewers, and its Art, *JRA* 9, 375-380.
- 1998, *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 B.C.–A.D. 250*, Berkeley – Los Angeles.
- Colbow, G., 1995, *Die spätbabylonische Glyptik Südbabyloniens* (Münchener Universitäts-Schriften, Philosophische Fakultät 12; Münchener Vorderasiatische Studien 17), München.
- Collon, D., 1987, *First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East*, Chicago.
- 1996, A Hoard of Sealings from Ur, in: Boussac & Invernizzi 1996, 65-84.
- 1998, *7000 Years of Seals*, London.
- Dusinberre, E. R. M., 1997, Imperial Style and Constructed Identity. A 'Graeco-Persian' Cylinder Seal from Sardis, *Ars Orientalis* 27, 99-129.
- Eder, Ch., 1995, *Die ägyptischen Motive in der Glyptik des östlichen Mittelmeerraumes zu Anfang des 2. Jts. v. Chr.* (OLA 71), Leuven.
- Ehrenberg, E., 1998, *Retrieving Late Babylonian Art: The Seal Impressions from Late Babylonian Uruk*. Ph.D. diss., New York University (= UMI, Ann Arbor, no. 9819762).
- Elsner, J., 1995, *Art and the Roman Viewer*, Cambridge.
- Feroli, P. et al. (eds.), 1994, *Archives Before Writing: Proceedings of the International Collo-*

- quium, *Priolo Romano*, October 23-25, 1991, Torino.
- Friedrich, J., 1965, Ein phrygisches Siegel und ein phrygisches Tontäfelchen, *Kadmos* 4, 154-156.
- Frontisi-Ducroux, F., 1995, *Du masque au visage: aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris.
- Garrison, M. B., 1988, *Seal Workshops and Artists in Persepolis. A Study of Seal Impressions Preserving the Theme of Heroic Encounter on the Persepolis Fortification and Treasury Tablets*. Ph.D. diss., University of Michigan (= UMI, Ann Arbor, no. 8907034).
- 1989, An Early Dynastic III Seal in the Kelsey Museum of Archaeology. The Relationship of Style and Iconography in ED III Glyptic, *JNES* 48, 1-13.
- 1991, Seals and the Elite at Persepolis. Some Observations on Early Achaemenid Persian Art, *Ars Orientalis* 21, 1-29.
- 1996a, A Persepolis Fortification Seal on the Tablet MDP 11 308 (Louvre Sb 13078), *JNES* 55, 1-21.
- 1996b, The Identification of Artists and Workshops in Sealed Archival Contexts. The Evidence from Persepolis, in: Boussac & Invernizzi 1996, 29-51.
- 1998, The Seals of Ašbazana (Aspathines), in: Brosius & Kuhrt 1998, 113-129.
- 1999, The Seal of Ariya'ramna in the Royal Ontario Museum, Toronto, *JNES* 57, 1-17 (with Paul Dion).
- in press (a), s. v. "Fire Altars, Survey of Sites", *Encyclopaedia Iranica*.
- in press (b), Anatolia in the Achaemenid Period. Glyptic Insights and Perspectives from Persepolis, in: *Proceedings of the First International Symposium on Anatolia in the Achaemenid Period, Bandırma, Turkey, 15-17 August 1997* (Achaemenid History series), Leiden.
- Garrison, M. B. & Root, M. C., 1996 (1998), *Persepolis Seal Studies. An Introduction with Provisional Concordances of Seal Numbers and Associated Documents on Fortification Tablets 1-2087* (Achaemenid History 9), Leiden (corrected text re-issued 1998).
- in press, *The Seal Impressions on the Persepolis Fortification Tablets. A Catalogue. Volume I: Images of Heroic Encounter* (OIP 117), Chicago.
- Gibson, M. & Biggs, R. D. (eds.), 1977, *Seals and Sealing in the Ancient Near East* (Bibliotheca Mesopotamica 6), Malibu.
- Gyselen, R. (ed.), 1997, *Sceaux d'Orient et leur emploi* (Res Orientalis 10), Bures-sur-Yvette.
- Hallock, R. T., 1969, *Persepolis Fortification Texts* (OIP 92), Chicago.
- 1977, The Use of Seals on the Persepolis Fortification Tablets, in: Gibson & Biggs 1977, 127-33.
- 1978, Select Fortification Texts, *CDAFI* 8, 109-136.
- 1985, The Evidence of the Persepolis Tablets, in: I. Gershevitch (ed.), *The Cambridge History of Iran, Vol. II: The Median and Achaemenid Periods*, Cambridge, 588-609.
- Harper, P. O., Aruz, J. & Tallon, F. (eds.), 1992, *The Royal City of Susa. Ancient Near Eastern Treasures in the Louvre*, New York.
- Herbordt, S., 1992, *Neuassyrische Glyptik des 8.-7. Jh. v. Chr. unter besonderer Berücksichtigung der Siegelungen auf Tafeln und Tonverschlüssen* (SAAS 1), Helsinki.
- Himmelman, N., 1998, *Reading Greek Art. Essays by Nikolaus Himmelmann*. Selected by H. Meyer, ed. by W. Childs, Princeton.
- Hinz, W., 1971, Achämenidische Hofverwaltung, *ZA* 61, 260-311.
- Hinz W. & Koch, H., 1987, *Elamisches Wörterbuch* (AMI Ergbd. 17), Berlin.
- Hoffmann, H., 1997, *Sotades. Symbols of Immortality on Greek Vases*, Oxford.
- Kaplan, D., 1990, A Group of Seal Impressions on the Bullae from Ergili-Daskyleion, *Epigraphica Anatolica* 16, 15-27.
- 1996a, The Great King's Audience, in: F. Blakolmer et al. (eds.), *Fremde Zeiten. Festschrift für Jürgen Borchardt zum sechzigsten Geburtstag am 25. Februar 1996 dargebracht von Kollegen, Schülern und Freunden*, Wien, 259-271.
- 1996b, Some Remarks About the Hunting Scenes on the Seal Impressions of Daskyleion,

- in: Boussac & Invernizzi 1996, 85-100.
- in press, Common Treats on Seals and Coins of the Achaemenid Period in an Anatolian Context, in: O. Casabonne (ed.), *Mécanismes et innovations monétaires dans l'Anatolie achéménide. Numismatique et histoire* (Varia Anatolica 10), Paris.
- Kaim, B., 1991, Das geflügelte Symbol in der achämenidischen Glyptik, *AMI* 24, 31-34.
- Keel, O., 1994, *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel. Band IV. Mit Registern zu den Bänden I-IV* (OBO 135), Freiburg Schweiz & Göttingen.
- 1995, *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel. Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Einleitung* (OBO.SA 10), Freiburg Schweiz & Göttingen.
- Kent, R. G., 1950, *Old Persian. Grammar, Texts, Lexicon* (AOS 33), New Haven.
- Koch, H., 1977, *Die religiösen Verhältnisse der Dareioszeit*, Wiesbaden.
- 1986, Die achämenidische Poststraße von Persepolis nach Susa, *AMI* 19, 133-147.
- 1990, *Verwaltung und Wirtschaft im persischen Kernland zur Zeit der Achämeniden* (BTAVO.B 89), Wiesbaden.
- Koloski-Ostrow, A. N. & Lyons, C. L., 1997, *Naked Truths. Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*, New York.
- Kuhrt, A., 1990, Achaemenid Babylonia: Sources and Problems, in: Sancisi-Weerdenburg & Kuhrt 1990, 177-194.
- Kuhrt, A. & Sancisi-Weerdenburg, H. (eds.), 1988, *Method and Theory* (Achaemenid History 3), Leiden.
- Leith, M. J. W., 1997, *Wadi Daliyeh I. The Wadi Daliyeh Seal Impressions* (DJD 24), Oxford.
- Leone, M. P., 1998, Symbolic, Structural and Critical Archaeology, in: Whitley 1998, 49-68.
- Lewis, D. M., 1977, *Sparta and Persia* (Cincinnati Classical Studies 1), Leiden.
- 1980, Datis the Mede, *JHS* 100, 194-195.
- 1984, Postscript 1984, in: A. R. Burn, *Persia and the Greeks*, London (reprint of 1962 edition), 587-609.
- 1985, Persians in Herodotus, in: *The Greek Historians. Literature and History. Papers Presented to A. E. Raubitschek*, Stanford, 101-117.
- 1990, The Persepolis Fortification Texts, in: Sancisi-Weerdenburg & Kuhrt 1990, 1-6.
- 1994, The Persepolis Tablets: Speech, Seal and Script, in: A. K. Bowman & G. Woolf (eds.), *Literacy and Power in the Ancient World*, Cambridge, 17-32.
- Marcus, M., 1996, *Emblems of Identity and Prestige: The Seals and Sealings from Hasanlu, Iran. Commentary and Catalog* (Hasanlu Special Studies 3; UMM 84), Philadelphia.
- Matthews, D. M., 1990, *Principles of Composition in Near Eastern Glyptic of the Later Second Millennium B.C.* (OBO.SA 8), Fribourg & Göttingen.
- 1992, *The Kassite Glyptic of Nippur* (OBO 116), Fribourg & Göttingen.
- 1996, *The Early Glyptic of Tell Brak. Cylinder Seals of Third Millennium Syria* (OBO.SA 15), Fribourg & Göttingen.
- Matthews, R. J., 1993, *Cities, Seals and Writing. Archaic Seal Impressions from Jemdet Nasr and Ur* (Materialien zu den frühen Schriftzeugnissen des Vorderen Orients 2), Berlin.
- Miller, M. C., 1997, *Athens and Persia in the Fifth Century B.C. A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge.
- Moorey, P. R. S., 1979, Aspects of Worship and Ritual on Achaemenid Seals, in: *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Iran. Kunst und Archäologie* (AMI Ergbd. 6), Berlin.
- Nijhowne, J. D., 1996, *Politics, Religion, and Cylinder Seals. A Study of Mesopotamian Symbolism in the Second Millennium B.C.* Ph.D. diss., State University of New York at Binghamton (= UMI, Ann Arbor, no. 9709387).
- Pittman, H., 1994a, *The Glazed Steatite Glyptic Style. The Structure and Function of an Image System in the Administration of Protoliterate Mesopotamia* (BBVO 16), Berlin.
- 1994b, Towards an Understanding of the Role of Glyptic Imagery in the Administrative Systems of Proto-literate Greater Mesopotamia, in: Ferioli et al. 1994, 177-203.

- Preucel, R. W. & Hodder, I. (eds.), 1996, *Contemporary Archaeology in Theory. A Reader*, Oxford.
- Roaf, M., 1974, The Subject Peoples on the Base of the Statue of Darius, *CDAFI* 4, 73-160.
- Root, M. C., 1979, *The King and Kingship in Achaemenid Art. Essays on the Creation of an Iconography of Empire* (Acta Iranica 19), Leiden.
- 1988, Evidence from Persepolis for the Dating of Persian and Archaic Greek Coinage, *Numismatic Chronicle* 148, 1-12.
- 1989, The Persian Archer at Persepolis: Aspects of Chronology, Style and Symbolism, in: R. Descat (ed.), *L'Or perse et l'histoire grecque* (= Revue des Études Anciennes 91), Paris, 33-50.
- 1990, Circles of Artistic Programming: Strategies for Studying Creative Process at Persepolis, in: A. C. Gunter (ed.), *Investigating Artistic Environments in the Ancient Near East*, Washington D.C., 115-139.
- 1991, From the Heart: Powerful Persianisms in the Art of the Western Empire, in: Sancisi-Weerdenburg & Kuhrt 1991, 1-29.
- 1994, Lifting the Veil: Artistic Transmission Beyond the Boundaries of Historical Periodisation, in: Sancisi-Weerdenburg, Kuhrt & Root 1994, 9-37.
- 1996, The Persepolis Fortification Tablets: Archival Issues and the Problem of Stamps Versus Cylinder Seals, in: Boussac & Invernizzi 1996, 3-27.
- 1998, Pyramidal Stamp Seals – The Persepolis Connection, in: Brosius & Kuhrt 1998, 271-303.
- Russell, J. M., 1998, The Program of the Palace of Assurnasirpal II at Nimrud. Issues in the Research and Presentation of Assyrian Art, *AJA* 102, 655-715.
- Salje, B., 1990, *Der 'Common Style' der Mitanni-Glyptik und die Glyptik der Levante und Zyperns in der späten Bronzezeit* (BaF 11), Mainz am Rhein.
- Sancisi-Weerdenburg, H. (ed.), 1987, *Sources, Structures and Synthesis* (Achaemenid History 1), Leiden.
- 1991, Nowruz in Persepolis, in: ead. & J. W. Drijvers (eds.), *Through Traveller's Eyes* (Achaemenid History 7), Leiden, 173-201.
- Sancisi-Weerdenburg, H. & Kuhrt, A. (eds.), 1990, *Centre and Periphery* (Achaemenid History 4), Leiden.
- (eds.), 1991, *Asia Minor and Egypt: Old Cultures in a New Empire* (Achaemenid History 6), Leiden.
- Sancisi-Weerdenburg, H., Kuhrt, A. & Root, M. C. (eds.), 1994, *Continuity and Change* (Achaemenid History 8), Leiden.
- Sass, B. & Uehlinger, Ch., 1993 (eds.), *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen.
- Schmidt, E., 1953, *Persepolis I. Structures, Reliefs, Inscriptions* (OIP 68), Chicago.
- 1957, *Persepolis II. The Contents of the Treasury and Other Discoveries* (OIP 69), Chicago.
- 1970, *Persepolis III. The Royal Tombs and Other Monuments* (OIP 70), Chicago.
- Schmitt, R., 1989, Ein altiranisches Flüssigkeitsmaß: *marriš, in: K. Heller, O. Panagl & J. Tischler (eds.), *Indogermanica Europaea* (FS W. Meid; Grazer Linguistische Monographien 4), Graz, 301-315.
- Seidl, U., 1997, s. v. "Naqsh-i Rostam", *OEANE* 4, 98-101.
- Spivey, N., 1996, *Understanding Greek Sculpture. Ancient Meanings, Modern Readings*. London.
- Starr, C. G., 1976, A Sixth-Century Athenian Decadrachm Used to Seal a Clay Tablet from Persepolis, *Numismatic Chronicle* 26, 219-222.
- Stein, D. L., 1994, *The Seal Impressions. 2 vols: Text and Catalogue* (Das Archiv des Šilwa-Teššup 8-9), Wiesbaden.

- Stewart, A., 1997, *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge – New York.
- Stiehler-Alegria Delgado, G., 1996, *Die kassitische Glyptik* (Münchener Universitäts-Schriften, Philosophische Fakultät 12; Münchener Vorderasiatische Studien 18), München.
- Stolper, M. W., 1984, The Neo-Babylonian Text from the Persepolis Fortification, *JNES* 43, 299-310.
- Stronach, D., 1978, *Pasargadae*, Oxford.
- 1990, The Garden as a Political Statement: Some Case Studies from the Near East in the First Millennium B.C., *Bulletin of the Asian Institute* 4, 171-180.
- 1997, s. v. "Pasargadae", *OEANE* 4, 250-253.
- Teissier, B., 1994, *Sealing and Seals from Kültepe Karum Level 2* (PIHANS 70), Leiden.
- 1996, *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age* (OBO.SA 11), Fribourg & Göttingen.
- Trichet, J. & Vallat, F., 1990, L'origine égyptienne de la statue de Darius, in: F. Vallat (ed.), *Contribution à l'histoire de l'Iran. Mélanges offerts à Jean Perrot*, Paris, 205-208.
- Tuplin, C., 1987, The Administration of the Achaemenid Empire, in: I. Carradice (ed.), *Coinage and Administration in the Athenian and Persian Empires. The Ninth Oxford Symposium on Coinage and Monetary History* (BAR International Series 343), Oxford, 109-166.
- 1996, *Achaemenid Studies* (Historia Einzelschriften 99), Stuttgart.
- 1998, The Seasonal Migration of Achaemenid Kings: A Report on Old and New Evidence, in: Brosius & Kuhrt 1998, 63-114.
- Vallat, F., 1992, Les prétendus fonctionnaires *unsak* des textes néo-élamites et achéménides, *DATA: Achaemenid History Newsletter* 1, 5.
- 1994, Deux tablettes élamites de l'Université de Fribourg, *JNES* 53, 263-274.
- 1997, L'utilisation des sceaux-cylindres dans l'archivage des lettres de Persepolis, in: R. Gyselen (ed.), *Sceaux d'Orient et leur emploi* (Res Orientales 10), Bures-sur-Yvette, 171-173.
- Wallenfels, R., 1994, *Uruk: Hellenistic Seal Impressions in the Yale Babylonian Collection. I. Cuneiform Tablets* (Ausgrabungen in Uruk-Warka. Endberichte 19), Mainz am Rhein.
- White, G. K.-S., 1993, *The Religious Iconography of Cappadocian Glyptic in the Assyrian Colony Period and its Significance in the Hittite New Kingdom*. Ph.D. University of Chicago.
- Whitley, D. S. (ed.), 1998, *Reader in Archaeological Theory. Post-Processual and Cognitive Approaches*, London.
- Wittmann, B., 1992, Babylonische Rollsiegel des 11.-7. Jahrhunderts v. Chr., *BaM* 23, 169-289.
- Zettler, R., 1979, On the Chronological Range of Neo-Babylonian and Achaemenid Seals, *JNES* 38, 257-270.

The art of Palestine during the Iron Age II: local traditions and external influences (10th–8th centuries BCE)

PIRHIYA BECK*

INTRODUCTION

It is a well known fact that, due to its geopolitical position, Palestine was exposed throughout its history to the influence of the superpowers of the ancient Near East. Egypt in particular exerted a strong influence as did other neighbouring countries such as Syria and Lebanon.

From the end of the Middle Bronze I, around 1800 BCE, commercial contacts with Egypt intensified. This is evidenced by the excavations of Tell el Dab'a in the eastern Delta (Bietak 1997) and the massive import of scarab-seals which, thanks to the monumental work of Othmar Keel (1995), are available to us. These scarab-seals which were copied and imitated by local artisans reveal, *inter alia*, motifs and scenes not found in Egypt. Their imagery may be considered to be the incipient Canaanite art of IIInd-millennium Palestine (Beck 1998). Apparently the scarab-seal was a most suitable medium for the local artisans to express their ideas. In this respect, the scarabs were a catalyst, perhaps playing a role similar to that of cylinder seals in fostering native Anatolian imagery at the time of the Assyrian Colonies.

In Palestine, from the Middle Bronze Age onwards, local deities, mythical heroes, kings and other figures appear on seals and in sculptures in an Egyptianized and Syrianized guise. Since their introduction into the iconography of the Middle Bronze period, sphinxes, griffins, winged sun-discs, Bes figures, Egyptian and Syrian royal and divine crowns as well as signs for life and well being, were integrated into the local imagery and had a life of their own, not

* This article was prepared for publication from the draft of Prof. Beck's lecture found after her untimely death. The editor gratefully acknowledges the help of Uzza Zevulun and Nadav Na'aman in recovering the text. Figs. 5, 16a-b and 22 were drawn by Ulrike Zurkinden, fig. 20a-b by Inès Haselbach (Fribourg).

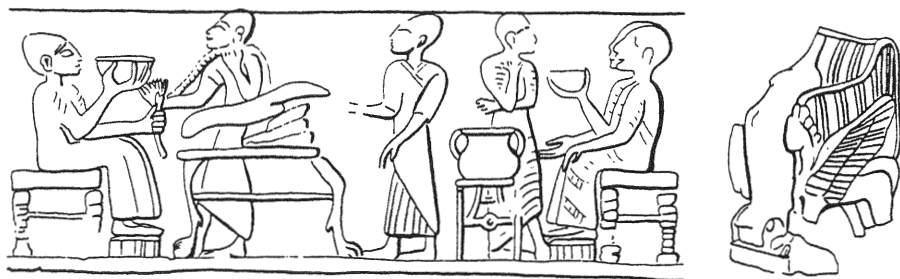


Fig. 1 Ivory plaque and figurine from Megiddo: **a** Banquet scene. **b** Throned figure (Keel & Uehlinger 1998: figs. 67, 66b).



Fig. 2 Victorious homecoming. Ivory inlay from Megiddo (Frankfort ⁴1969: fig. 75).

necessarily related to the role they played in their culture of origin. They continued to be used side by side with the newly-arrived images of the following Late Bronze and Iron Ages.

Under Egyptian domination during several centuries of the Late Bronze Age, interaction with neighbours, including some Mediterranean islands, reached its peak. It was a time of commercial *floruit* and intense political activity which also found its expression in the great achievements of Canaanite art exemplified by the sculptures and other finds at Hazor and by the Megiddo ivories. These ivories, from the palace of Str. VII A at Megiddo, comprise the largest collection ever found in the country. As Kantor (1956: 166-167), Barnett (1982: 25-28) and others have shown, while some of the ivories were imports, others were locally made. Harold Liebowitz (1987) has shown that a large group (fig. 1a-b) has no parallels in any other contemporary art group in the Levant, and therefore may have been produced by local Palestinian – and not Syrian – workshops. According to Margueron (1979), there is evidence for the existence of a workshop in the palace of Megiddo. Some of the scenes betray awareness of major themes from Mesopotamian art, such as on the famous 'Standard of Ur', which, as Porada (1968) has noted, can be detected in the theme and composition (but not in style) of the so-called 'return from battle' scene (fig. 2).

In the 12th century BCE Early Iron Age Palestine saw the arrival of the Sea Peoples and others who emigrated from their homelands after the demise of the Hittite Empire. Their impact on the country is well known from the Philistine culture. Less familiar are the influences of other peoples as seen in the cult stands of

the 11th–10th centuries BCE (Beck 1994), which in shape and iconography are linked to Syria, Anatolia and the Hittites of the mid-Euphrates sites as well.

Immense difficulties confront endeavours to identify the figures and decipher the story behind the scenes – the few written documents of IInd millennium Palestine are of little help. I believe that a study of the archaeological context in combination with careful analysis of comparative iconography in Levantine and other Near Eastern cultures will eventually lead to a better understanding of the role of ‘Canaanite’ art in the society in which it was contrived.

This brief introduction to the art of the IInd millennium demonstrates the solid ‘iconographic infrastructure’ which existed in Palestine at that time. In addition to Egyptian imagery, this ‘iconographic infrastructure’ consisted of elements from a wider area, namely coastal and inland Syria as well as Mesopotamia. This should be borne in mind while dealing with the external influences, i.e. Phoenician, Syrian and Transjordanian, on the art of the Iron Age, the main subject of my paper.

1. LOCAL NORTH ISRAELITE WORKSHOPS

The main question to be discussed is: how does one distinguish between Phoenician art and that of the kingdoms of Israel and Judah?

The major sources of information concerning the political and cultural relations between the kingdoms of Israel and Judah with Phoenicia are the Bible and archaeology. According to the Book of Kings, the contacts of Judah with Phoenicia started when King Solomon (mid-10th century BCE) imported cedar wood from Lebanon and invited Tyrian craftsmen to build and embellish the Temple in Jerusalem (1 Kgs 5:15-32; 7:13-51). In the 9th century BCE Ahab, King of Israel, married Jezebel, daughter of the King of Sidon, who introduced Phoenician cult into Israel (1 Kgs 16:30-33; 18:19). The marriage of their daughter, Atalyah, to Jehoram, King of Judah, resulted in the introduction of elements of Phoenician cult into 9th-century BCE Jerusalem (2 Kgs 8:18, 26-27; 2 Chr 24:7). The biblical description according to which Phoenicia was Israel’s and Judah’s source of raw materials as well as cultural and religious traditions, had a strong impact on scholars. So much so, that almost every local artifact of any artistic merit was *a priori* attributed to Phoenician origin or inspiration.

The most important sites for our discussion are Samaria, Megiddo, Hazor and Dan. Although Samaria, the capital city of Israel since the 9th century BCE and an important centre for Phoenician contacts, has been excavated, the stratigraphy and chronology of the acropolis and its palace precinct are problematic. Nevertheless, the excavations yielded important finds, such as ivories and decorated stone vessels. The ivories have been the subject of thorough studies by Richard Barnett (1982) and Irene Winter (1981) who both attributed them to Syrian workshops – Barnett to Hamath while Winter suggested a southern centre of manufacture in the city of Damascus. Dan Barag (1985, 1996) has published several decorated stone

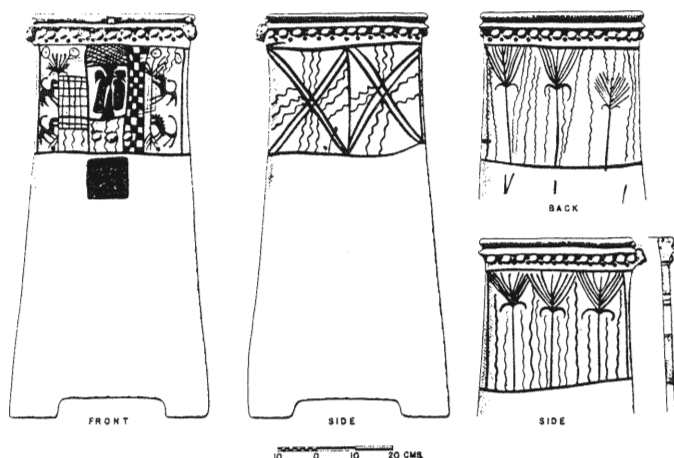


Fig. 3 Cult stand from Megiddo VII B (Loud 1948: pl. 251).

vessels which he attributed to Phoenician manufacture, especially those with inlays of glass or paste which bear a resemblance to some of the Samarian ivories in technique of inlay. However, no comparable large group of ivories nor similar group of decorated stone vessels were actually found in controlled excavations in Phoenicia itself. Therefore, the attribution of the ivories and the stone vessels to either Phoenician or Syrian origin is not based on concrete evidence but rather on preconceptions. The problem should be viewed in the broader context of the definition of Phoenician and Israelite arts.

Elements of continuity in themes and motifs between Late Bronze Age ivory and metal objects from Megiddo, Byblos and Ras Shamra and Iron Age art have been emphasized in all studies concerning Phoenician art. Admittedly, the link over the three centuries between the works of the end of the Late Bronze and the early 9th century BCE is still missing.¹

In Palestine too, no ivories dated between the late 12th and the 10th centuries have been found, except for three artifacts: an imported Cypriote box-lid at Tel Miqne (biblical Ekron, Dothan 1995: 53-54), a lion's head from Str. II of the 11th or early 10th century BCE at Tel Masos in the Beersheba basin (Fritz & Kempinski 1983: 99-102) and a goat head from Lachish, Str. IV of the 9th century BCE (Ussishkin 1978: pl 16:3). Early Iron Age *painted pottery and cult stands*, however, appear in considerable numbers and shed light on the art of that interim period. This will be shown in the following examples:

1. A cult stand from the LB Str. VII at Megiddo is decorated in combined techniques: relief, painting and cut-out design (fig. 3). The arrangement of the scene depicted on it reveals familiarity with the principles of composition of the MB wall painting from Mari palace known as the 'investiture' scene. Following Barrelet's interpretation of the scene in the upper register as taking

¹ An exception is the ivory from Ahiiram's tomb, dated to the 10th century BCE by Barnett.

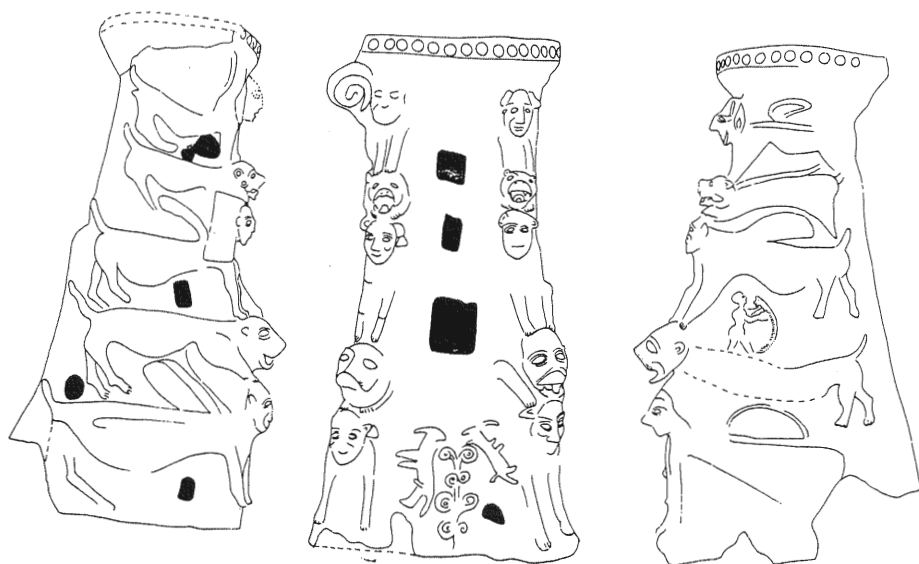


Fig. 4 Cult stand from Ta'anach (Beck 1994: fig. 1).

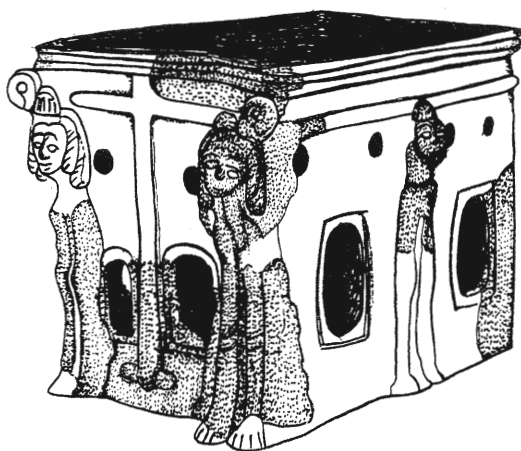


Fig. 5 Cult stand with sphinxes from Megiddo (after May 1935: pl. XIII).



Fig. 6 Cult stand from Ta'anach (Beck 1994: fig. 8).

place inside the temple, I have suggested (Beck 1994: 373-374) that the central palm tree in the front of the stand is the cult object inside the shrine, thus providing evidence for the worship of a tree.

2. A cult stand excavated in 1901 by Sellin at Ta'anach (Beck 1994: 352-355) reveals on the one hand a composition inspired by Anatolian religious iconography (*fig. 4* – lions and sphinxes in superimposed formation) while the sphinxes and tree and goats motif are in local Canaanite style. Sphinxes also appear on a fragmentary cult stand from 10th- to 9th-century BCE Megiddo (*fig. 5*). A second cult stand from Ta'anach unearthed by Lapp (Beck 1994: 364) comes from a 10th-century shrine (*fig. 6*).

In view of the analogies to similar cult objects from Anatolia (Beck 1994: *fig. 7*), two possible reconstructions for the use of the stands from Ta'anach are suggested: they may have been the focus of worship, as shown on the seal impressions from Acemhöyük (*fig. 7*) or perhaps served as the podium for the statue of a deity, as seen on the seal from Kültepe (*fig. 8*). The formation of superimposed composite creatures on the seal impression from Kültepe carrying a statue of the great goddess may support such a reconstruction. In a seal impression from Acemhöyük (*fig. 9*) a similar formation of lions and sphinxes carries the symbol of a deity.

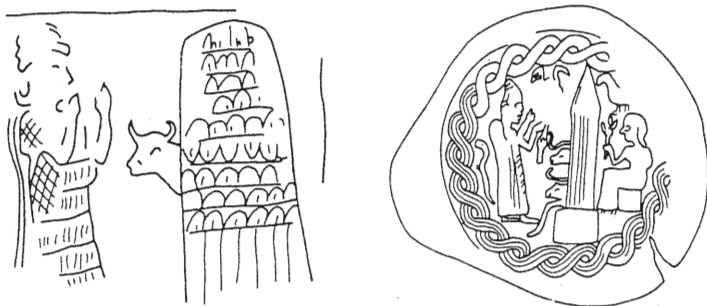


Fig. 7 Two seal impressions from Acemhöyük (Beck 1994: *figs. 5-6*).



Fig. 8 Seal impression from Kültepe (Beck 1994: *fig. 3*).



Fig. 9 Seal impression from Acemhöyük (Beck 1994: *fig. 4*).

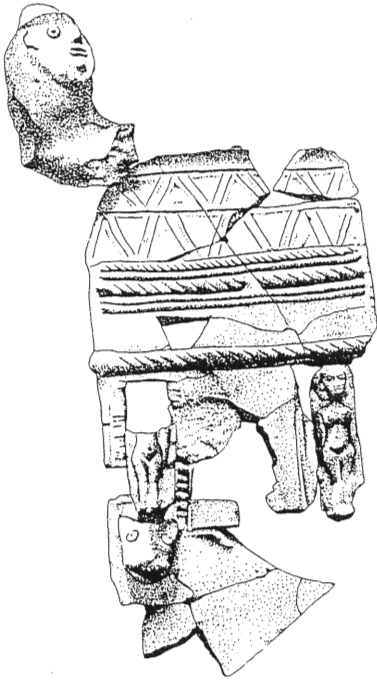


Fig. 10 Cult stand from Pella (Keel & Uehlinger 1998: fig. 126).

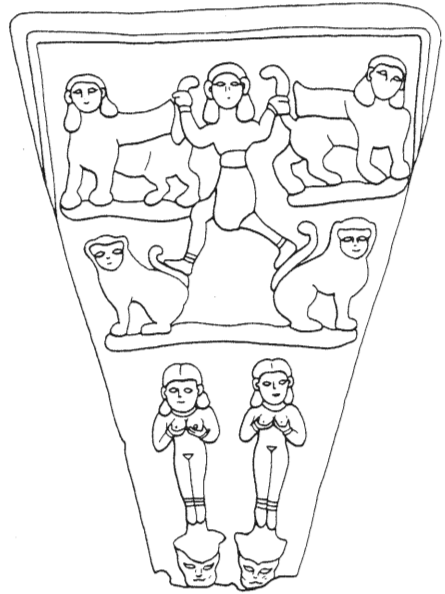


Fig. 11 Bronze frontlet from Tell-Tainat (Winter 1983: fig. 162).

The important role of cult stands in the transmission of iconography is also demonstrated by two additional 10th-century stands:

3. Two nude figures standing on lion heads are represented on the stand from Pella in the Jordan valley (fig. 10). These are perhaps the forerunners of the nude figures in an identical position depicted on the frontlets from Tell Tainat in North Syria (fig. 11) and Samos in Greece.² The latter bears an inscription of Hazael.
4. A fragment of a cult stand from a 10th/9th-century BCE stratum in the City of David in Jerusalem (fig. 12) represents a scene which I (Beck 1989) have reconstructed as 'the killing of Humbaba' (fig. 13). The frontally represented monster attacked by two warriors is in keeping with his description on a relief from Tell Halaf in North Syria (fig. 14), on a bronze bowl (Layard 1853: pl. 65), on an ivory from Nimrud (Mallowan 1966: II fig. 457) and on the gold bowl from Hasanlu (Porada 1965: 98; Winter 1980: fig. 74). As Lambert (1987) has noted, this particular composition of the theme, which is mainly known from North Syrian and Phoenician monuments, might have been applied to another story no longer taken as showing Gilgamesh. However, the

² Published in Kyrieleis & Röllig 1988; Eph'al & Naveh 1989: pl. 24.



Fig. 12 Fragment of cult stand from the City of David (Shiloh 1984: fig. 23).

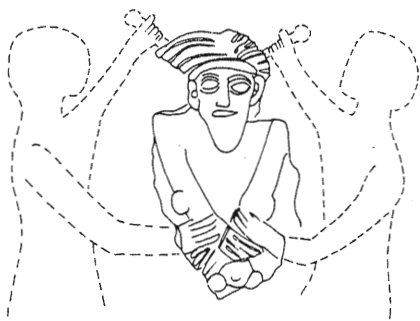


Fig. 13 Suggested reconstruction of the scene on the stand's fragment (Beck 1989: fig. 2).



Fig. 14 'The slaying of Humbaba' on a relief from Tell Halaf (Beck 1989: fig. 3).

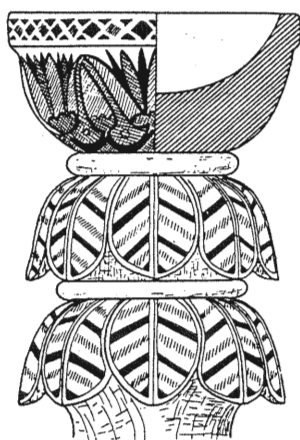


Fig. 15 Carved and painted stone cult stand from Megiddo (May 1935: fig. 6).

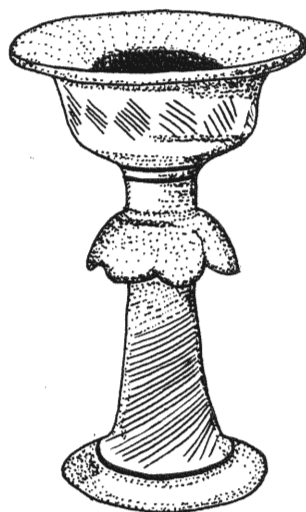
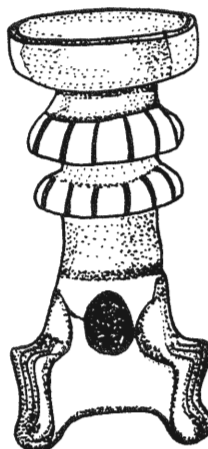


Fig. 16 Stone and pottery cult stands from Tel 'Amal (after Edelstein 1993: 1449).

14th-century tablet with the story of Gilgamesh found at Megiddo indicates that the story was known in Palestine as well.

5. A cult stand in stone (*fig. 15*) encircled by drooping leaves (lotus blossom) painted in red and blue and a wreath of alternating lotus flowers and buds from Schumacher's excavation at Megiddo, comes from a level compatible with Str. IV A, which is usually dated in the 9th century BCE.³
6. An earlier stone cult-stand with drooping leaves in relief was found at Tel 'Amal in the Jezreel valley in Level III dated to the 10th century BCE (*fig. 16*).

While the earliest occurrence of a chain of lotus flowers and buds in the Levant is recorded on MB Tell el-Yehudiyeh juglets – one found in a tomb at Byblos (Montet 1929: 245, no. 918), the other in Nazareth (Bagatti 1969: 259-260, figs. 208:12, 209:5-6) – it became popular by the end of the IInd millennium and during the first. The depiction on Ahiiram's sarcophagus (*fig. 17*) was considered by many as its first appearance in Canaanite/Phoenician art and therefore this particular pattern was labelled Phoenician. The sarcophagus, decorated with the Egyptianized/Phoenician scenes, was dated by Frankfort (1969: 159-161) and others to the end of the IInd millennium. Porada (1973: 359), however, dated it to the early Ist millennium. From that time (10th century BCE) painted chains of lotus flowers and buds appear on chalices from Cemetery 200 at Tell el-Far'ah South (*fig. 18*). These chalices are late offshoots of the local Philistine bichrome painted

³ 8th century BCE recently, according to the new reductionist chronology; personal communication by David Ussishkin.

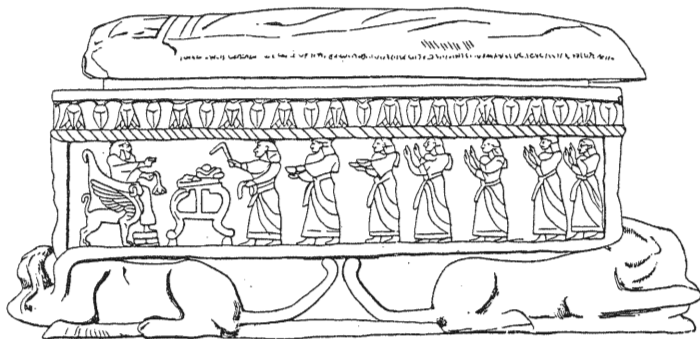


Fig. 17 Alternating lotus flowers and buds on Ahiiram's sarcophagus from Byblos (Frankfort 1969: fig. 76).



Fig. 18 Chalices from Tell el-Far'ah South (Dothan 1982: fig. 53:1-2).

pottery. Lotus flowers are also depicted on several bichrome Philistine jugs found at Tell el-Far'ah South (Dothan 1982: 183-185) and as far north as Megiddo.

Thus, it is conceivable that whoever painted the ubiquitous Egyptian motif may have transmitted it to Palestinian iconography. In other words, this may reflect a local development in Palestine independent of the 'Phoenician' channel.

The large number of relief-decorated or painted cult stands at Megiddo, Ta'anach, Beth Shan, Pella, Hazor, Tel 'Amal and other sites suggests that artisans working in the kingdom of Israel made use of the same stock of motifs as the makers of coastal Canaanite or 'Phoenician' art. As I have shown earlier, local artists employed elements from the arts of Egypt, Syria, Anatolia and Mesopotamia and created an art whose basic features characterize the earlier II millennium Canaanite and the later Israelite art. These craftsmen were active at Megiddo, Ta'anach and other sites in Israel and the Jordan valley. As noted above, the locally made MB scarab-seals and several LB Megiddo ivories demonstrate that the integration of Egyptian, Syrian and other iconographic elements in local art were already under way in the second millennium. The decorated cult stands of the Iron Age show a similar process of integration of motifs, varying only in subject matter as befitting cult objects.

Lotus leaves like those in Schumacher's stand appear on a local group of *bone handles* recently discussed by Georgina Herrmann (Fischer & Herrmann

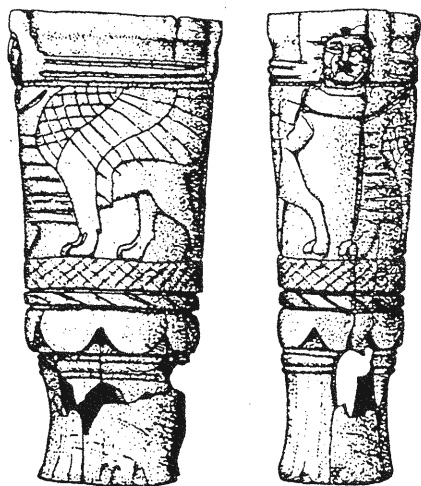


Fig. 19 Carved bone handle from Tell Abu el-Kharaz (Fischer & Herrmann 1995: fig. 7).

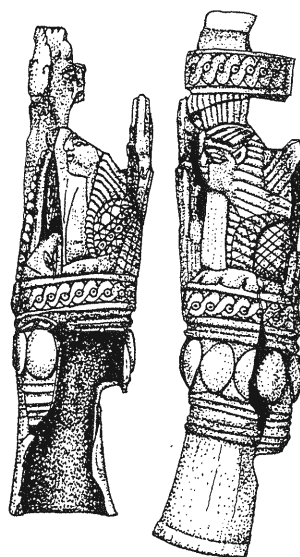


Fig. 20a-b Carved bone handles found at Nimrud (after Fischer & Herrmann 1995: fig. 8).



Fig. 21 Carved bone handle from Tell en-Naşbeh (Keel & Uehlinger 1998: fig. 209).



Fig. 22 Carved bone handle found at Nimrud (after Fischer & Herrmann 1995: fig. 10a).

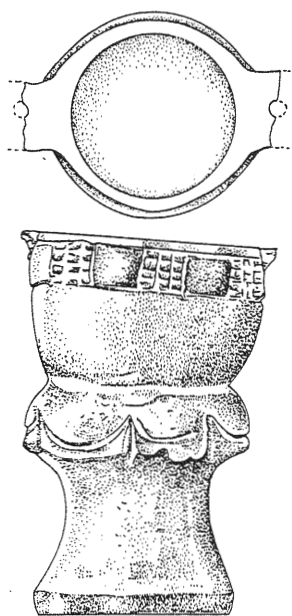


Fig. 23 Carved stone pyxis from Hazor, Str. VI (Barag 1996: fig. 4).

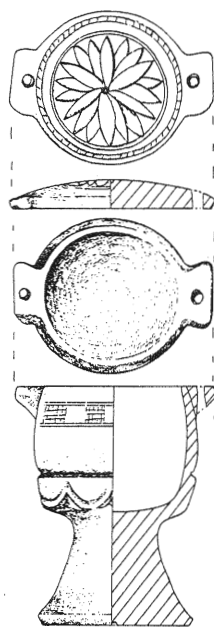


Fig. 24 Carved stone pyxis in the Bible Lands Museum, Jerusalem (Barag 1996: fig. 1).

1995). The group comprises examples from Hazor in the Galilee and Tell Abu al-Kharaz in the Jordan valley (*fig. 19*), the latter being dated to the late 9th or early 8th century BCE. As Herrmann has shown, the Tell Abu al-Kharaz item is related to carved handles found at Nimrud (*fig. 20*), most of which are made of ivory, while “a small and coherent group (6 pieces) was made of bone” (*ibid.* 148). I concur with Herrmann that this group of bone objects may have been the product of local Palestinian workshops. A bone handle (*fig. 21*) from Tell en-Naşbeh, 12 km northwest of Jerusalem, which finds parallels in the Long Room of the Burnt Palace at Nimrud (*fig. 22*), supports this conclusion.

Related to the local group of bone handles are the carved stone vessels of the 8th–7th centuries BCE published by Barag (1996) with similar leaf-arrangements surrounding a goblet or box. The group includes a limestone pyxis from Hazor, Str. VI (*fig. 23*), one in the Bible Lands Museum in Jerusalem (*fig. 24*), allegedly from the vicinity of Tell es-Sa‘idiyeh in the Jordan valley, a faience pyxis from Tell es-Sa‘idiyeh, Str. VI (Barag 1996: *fig. 9*) and a limestone goblet from Samaria (*fig. 25*). These objects were attributed by Barag to Phoenicia because of the cross-hatched design of the metopes and lotus blossom on the two stone goblets, which find parallels in the Nimrud ivories. Barag concluded that the faience pieces were made in Phoenicia while the stone goblets were manufactured either in Phoenicia or in Israel, but under Phoenician influence. However, as has been shown, the lotus blossom design is not necessarily an indication of Phoenician origin. As no similar goblets are known from excavated Phoenician sites, we may assume

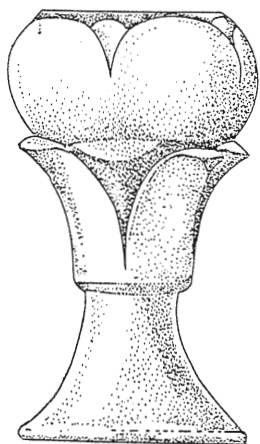


Fig. 25 Carved limestone goblet from Samaria (Barag 1996: fig. 6).

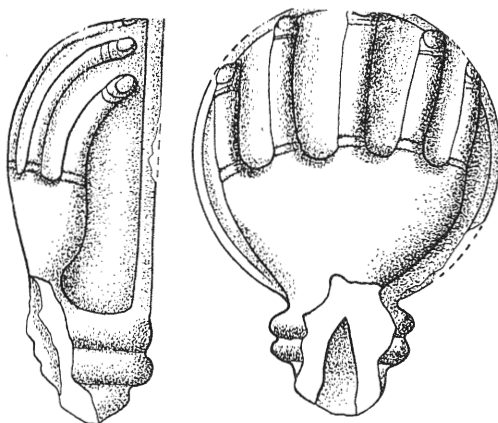


Fig. 26 Incense handle from Hazor (Yadin et al. 1960: pl. CVIII).

that they were manufactured at one of the major towns of the kingdom of Israel. To these goblets and pyxides we should add the large amount of locally made limestone pallettes engraved with simple geometric designs found in most Iron Age sites. For example, 35 pieces were published in *Megiddo I* alone (Lamon & Shipton 1939: pls. 108-110). The bowls 'held' in finely carved hands belong to this group as well, since they are also carved from the local limestone (fig. 26).

In *summing up* I would like to stress that the 11th- and 10th-century cult stands, the bone handles of the early 8th and 7th centuries and the stone goblets and bowls, all found on both sides of the Jordan river, testify to the viable local artistic activity in various workshops throughout the Iron Age. In these workshops Egyptianized and Syrian elements were integrated by the local artists into one distinctive style. The common notion according to which every Egyptianized motif should automatically be derived from Phoenicia is not borne out by the evidence.

This observation has a direct bearing on the evaluation of both the Samaria ivories and the stamp seals which combine Hebrew inscriptions and Phoenician iconography on the same seal. Some scholars suggest that the design on the seal was made in Phoenicia and the Hebrew inscription added by the seal owner in Israel. Were those Hebrew seals from the northern kingdom of Israel whose design is attributed to Phoenician workmanship actually made in Phoenicia? This question has been addressed by Benjamin Sass (1993: 196-200) and Christoph Uehlinger (1993: 261, 268) in the symposium on Northwest Semitic iconography. I believe that the automatic attribution to Phoenicia of everything with an Egyptianized motif should be reconsidered because Egyptian and Egyptianized motifs and symbols were copied in Palestinian glyptic art for centuries. Therefore, the existence of local Israelite workshops offering their customers a similar range of motifs should be taken into account. It should further be noted that the North

Syrian or Syro-Anatolian iconographic elements that are integrated in the art of the kingdom of Israel are not common in 'Phoenician' art.

Judging by the cumulative archaeological evidence, major urban centres like Megiddo, Samaria, Dan and Hazor were able to sustain workshops of artisans carving stone, bone and ivory objects catering to the demand of elite groups. Thus, I wonder whether we would still doubt the local origin of many of the objects unearthed at these sites were it not for the biblical passages describing Phoenicia as the source of skilled artisans.

2. NOTES ON THE ART OF JUDAH

While the art of Iron I and II in the Northern Kingdom until the destruction and annexation of Samaria in 720 BCE is quite well documented, very little is known about the art of the kingdom of Judah until the 8th century BCE. According to the biblical story, the Phoenicians embellished King Solomon's temple in Jerusalem. Unfortunately so far, the spade of the archaeologist has not revealed the splendor of Solomon's city.

As a result of successive rebuilding which destroyed earlier settlements in Jerusalem, only patches of information about the 10th and 9th centuries of the city reached us. From the fragmentary 10th- to 9th-century BCE cult stand from the city of David mentioned earlier, we can only guess the nature of the cult stands that existed in the city. However, a complete cult stand from Beit Aula near Hebron (*fig. 27*) was dated to the 11th century BCE. The earless faces in rectangular frames encircling the stand may be compared with the wall painting from Nuzi depicting Hathor heads alternating with bulls (*fig. 28*) and with a seal impression from that site (*fig. 29*). This composition is echoed in the bull heads within a frame in the 7th century Phoenician stamp seals of the "box layout" group (*fig. 30*).

These two cult stands with scenes inspired by Mesopotamian and Syrian iconography may indicate that people of the southern hill country of Palestine employed the same iconographic sources for their cult furniture as did those of the Northern Kingdom of Israel. Moreover, North Syrian influence was also detected in the lion figures of the 9th century at Tel 'Eṭon (Ussishkin 1974) and in the lion statue and libation tray from Tell Beit Mirsim (Amiran 1976).

This present state of affairs hampers any valid comparison between the two kingdoms until the 8th century. Until further evidence is provided, it seems reasonable to assume that there was no significant difference between the art of Israel and that of Judah.

At this point I would like to return to the drawings from Ḥorvat Teiman (Kuntillet 'Ajrud) that I published 15 years ago (Beck 1982). In these drawings North Syrian and Phoenician motifs appear on pithoi as well as in the wall paintings. Needless to say that the great interest in 'Ajrud was generated by the inscriptions and their putative relation to the drawings and not by the drawings as such

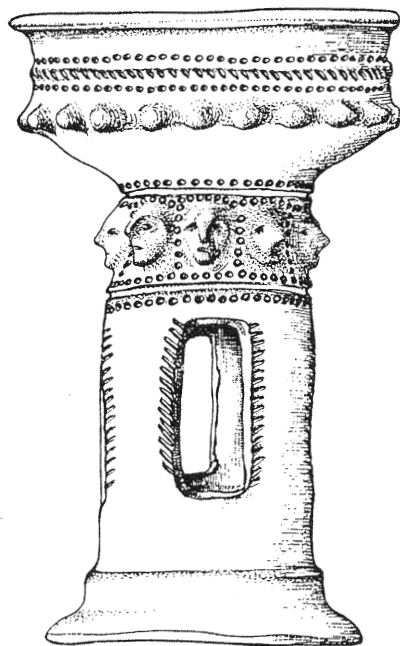


Fig. 27 Cult stand from Beit Aulā (Amiran & Perrot 1972: pl. 1).

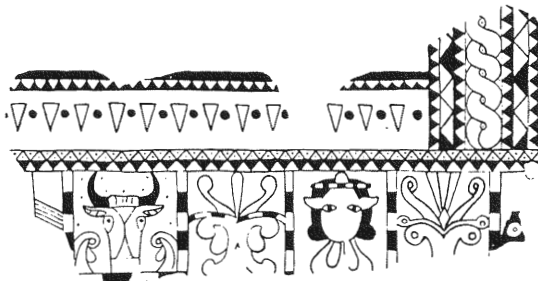


Fig. 28 Wall painting from Nuzi (Frankfort ⁴1969: fig 65).

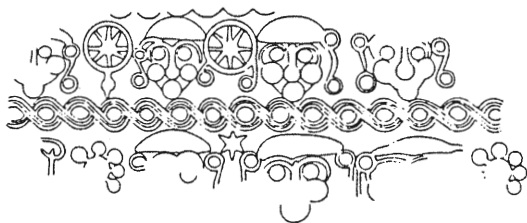


Fig. 29 Seal impression from Nuzi (Stein 1988: Abb. 40).



Fig. 30 Seal of ZY' (Gubel 1993: fig. 32).

(although they converted many biblical scholars into art historians). Because the inscriptions point to an Israelite origin of the people who wrote them, the drawings on the walls and pithoi from Kuntillet 'Ajrud in northern Sinai were also identified as representing Israelite art. Only recently the pottery from the site was published (Ayalon 1995) and dated to the end of the 9th/beginning of the 8th century BCE.

As I found in my study of the drawings, the 'Ajrud pottery too originated from different localities. I would like to quote Ayalon's conclusions on this matter: "The assemblage is unique in that its parallels represent diverse regional origins: Israel (mainly small vessels), Judea (storage vessels), the Shephelah and the southern coast. Was the site established and maintained jointly by the people of Israel, Judah and the southern coast?" (1995: 198)

As for the pithoi, all the parallels come from Judea. Moreover, the petrographic analysis of this type of storage jar (Goren 1995) indicated an origin in the vicinity of Jerusalem (Motza clay). However, both drawings and inscriptions which were made while the pithoi were already at 'Ajrud were not necessarily made by the same people. The drawings reveal a close relationship to subjects found in the minor arts such as seals or ivories. Therefore I suggested that they were made by itinerant artisans who drew from the common stock of motifs, Syrian as well as 'Phoenician', and although the question of the national affiliation of those artisans is of great interest to all, there is no way to solve it on the basis of the present evidence.

I would like to add one more comment concerning the wall paintings from 'Ajrud, which most probably were officially commissioned. For some time I have

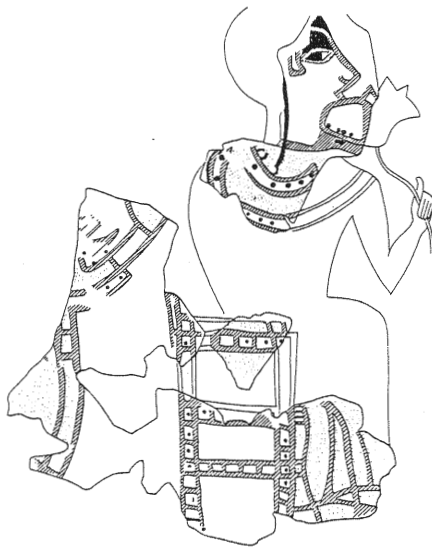


Fig. 31 Wall painting from Horvat Teiman (Kuntillet 'Ajrud): throned figure with lotus (Beck 1982: fig. 21).

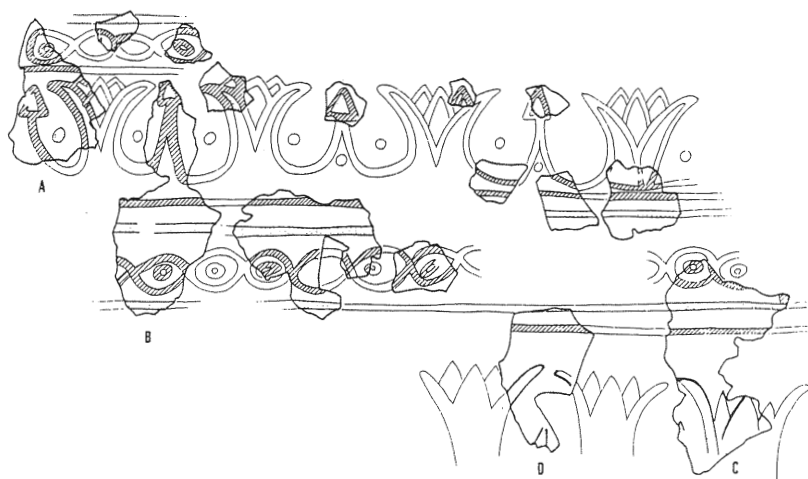


Fig. 32 Wall painting from Ḥorvat Teiman (Kuntilet 'Ajrud): border of lotus flowers and buds (Beck 1982: fig. 22).

been collecting material related to the figure of the ruler in the art of Palestine from the IIIrd millennium onward (Beck 1998). If my restoration of the wall painting of the seated figure with a lotus flower may be interpreted as a ruler (*fig. 31*), he may be the king of either Israel or of Judah. His representation at 'Ajrud is in keeping with the tradition and convention known in Palestine and the Levant from the LB ivories of Megiddo (*fig. 2*), Ahiḥram's sarcophagus (*fig. 17*) and perhaps the seated figure on the ivory from Samaria (Crowfoot & Crowfoot 1938: 26). Was this form the conventional representation of the king in Israel and Judah throughout the Iron Age? Since a chain of lotus flowers and buds like that on Ahiḥram's sarcophagus also appears at 'Ajrud (*fig. 32*), I am tempted to speculate also that this served as the frame for the panel with the ruler. The low quality of workmanship, however, points to a work by provincial artists, as I have maintained.

The tendency of archaeologists in recent decades to view the 'south Levant' as one cultural unit is unacceptable since such an approach blurs the distinctive characteristics of each region in that area. I believe that the study of the specific features of each culture will contribute to a better understanding of the interaction between the various ethnic and political units that were active in the Levant during the first half of the 1st millennium.

BIBLIOGRAPHY

- Amiran, R., 1976, The Lion Statue and Libation Tray from Tell Beit Mirsim, *BASOR* 222, 29-40.
- Amiran, R. & Perrot, J., 1972, A Cult Vessel from the Beit Aula Region, West of Hebron, *The Israel Museum News* 9, 56-61.
- Ayalon, E., 1995, The Iron Age II Pottery Assemblage from Horvat Teiman (Kuntillet 'Ajrud), *Tel Aviv* 22, 141-205.
- Bagatti, B., 1969, *Excavations in Nazareth I*, Jerusalem.
- Barag, D., 1985, Phoenician Stone Vessels from the Eight-Seventh Centuries BCE, *EI* 18, 215-232 (Hebrew; English summary, 72*-73*).
- 1996, Early Traditions in Phoenician Stone Vessels of Eighth-Seventh Centuries BCE, *EI* 25, 82-93 (Hebrew; English summary, 90*).
- Barnett, R. D., 1982, *Ancient Ivories in the Middle East and Adjacent Countries* (Qedem 14), Jerusalem.
- Barrelet, M.-Th., 1950, Une peinture de la cour 106 du palais de Mari, in: A. Parrot (ed.), *Studia Mariana*, Leiden, 9-35.
- Beck, P., 1982, The Drawings from Horvat Teiman (Kuntillet 'Ajrud), *Tel Aviv* 9, 33-68.
- 1989, On the Identification of the Figure on the Cult-Stand from the 'City of David', *EI* 20, 147-148 (Hebrew; English summary, 199*).
- 1994, The Cult Stands from Taanach: Aspects of the Iconographic Tradition of Early Iron Age Cult in Palestine, in: I. Finkelstein & N. Na'aman (eds.), *From Nomadism to Monarchy*, Jerusalem, 352-381.
- 1998, Problems in the Art of Palestine. The Figure of the Ruler in the Art of Middle Bronze Age, *Cathedra* 87, 7-36 (Hebrew).
- Bietak, M., 1997, Avaris, Capital of the Hyksos Kingdom. New Results of Excavation, in: D. E. Oren (ed.), *The Hyksos: New Historical and Archaeological Perspectives*, Philadelphia, 87-139.
- Crowfoot, J. W. & G. M., 1938, *Early Ivories from Samaria*, London.
- Dothan, T., 1982, *The Philistines and Their Material Culture*, Jerusalem.
- 1995, Tel Miqneh-Ekron. The Aegean Affinities of the Sea Peoples' (Philistines') Settlement in Canaan in Iron Age I, in: S. Gitin (ed.), *Recent Excavations in Israel: A View to the West* (Archaeological Institute of America: Colloquia and Conference Papers 1), Dubuque, Iowa, 41-59.
- Edelstein, G., 1993, s. v. "Tel 'Amal", *NEAEHL* 4, 1447-1450.
- Eph'al, I. & Naveh, J., 1989, Hazael's Booty Inscription, *IEJ* 39, 192-200, pl. 24.
- Fischer, P. M. & Herrmann, G., 1995, A Carved Bone Object from Tell Abu al-Kharaz in Jordan. A Palestinian Workshop for Bone and Ivory?, *Levant* 27, 145-163.
- Frankfort, H., 1969, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Harmondsworth.
- Fritz, V. & Kempinski, A., 1983, *Ergebnisse der Ausgrabungen auf der Hirbet el-Mšāš (Tel Masos)*, Wiesbaden.
- Goren, Y., 1995, Appendix A: Petrographic Analyses of Horvat Teiman Pottery, *Tel Aviv* 22, 206-207.
- Gubel, E., 1993, The Iconography of Inscribed Phoenician Glyptic, in: B. Sass & C. Uehlinger (eds.), *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen, 101-129.
- Kantor, H. J., 1956, Syro-Palestinian Ivories, *JNES* 15, 155-174.
- 1962, A Bronze Plaque with Relief Decoration from Tell Tainat, *JNES* 21, 111-116, pls. 11-13.
- Keel, O., 1995, *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel. Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Einleitung* (OBO.SA 10), Freiburg Schweiz & Göttingen.

- Keel, O. & Uehlinger, C., 1998, *Gods, Goddesses, and Images of God in Ancient Israel*, Edinburgh & Minneapolis (German original: *Göttinnen, Götter und Gottessymbole*, 1992).
- Kyrieleis, H. & Röllig, W., 1988, Ein altorientalischer Pferdeschmuck aus dem Heraion von Samos, *AM* 103, 37-75, pls. 9-15.
- Lambert, W. G., 1987, Gilgamesh in Literature and Art: The Second and First Millennium B.C., in: A. E. Farkas et al. (eds.), *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval World* (FS E. Porada), Mainz am Rhein, 37-52.
- Lamon, S., & Shipton, G. U., 1939, *Megiddo I*, Chicago.
- Lapp, P. W., 1969, The 1968 Excavations at Tell Ta'anek, *BASOR* 195, 2-49.
- Layard, A. H., 1853, *A Second Series of the Monuments of Nineveh*, London.
- Liebowitz, H., 1987, Late Bronze II Ivory Work in Palestine. Evidence of a Cultural Highpoint, *BASOR* 265, 3-24.
- Loud, G., 1948, *Megiddo II*, Chicago.
- Mallowan, M. E. L., 1966, *Nimrud and its Remains*, 3 vols., London.
- Margueron, J., 1979, Existe-t-il des ateliers dans les palais orientaux de l'âge du bronze?, *Ktema* 4, 3-35.
- May, H. G., 1935, *Material Remains of the Megiddo Cult*, Chicago.
- McCown, Ch., 1947, *Tell en-Nasbeh I*, Berkeley – New Haven.
- Montet, P., 1929, *Byblos et l'Égypte*, Paris.
- Porada, E., 1965, *Ancient Iran*, London.
- 1968, The Uses of Art to Convey Political Meaning in the Ancient Near East, in: D. Castriota (ed.), *Artistic Strategy and the Rhetoric of Power Uses of Art from Antiquity to the Present*, Carbondale – Edwardville, IL, 15-26.
- 1973, Notes on the Sarcophagus of Ahiram, *JANES* 5 (The Gaster Festschrift), 355-372.
- Sass, B., 1993, Pre-Exilic Hebrew Seals: Iconism vs. Aniconism, in: id. & C. Uehlinger (eds.), *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen, 194-256.
- Sellin, E., 1904, *Tell Ta'anek*, Wien.
- Shiloh, Y., 1984, *Excavations at the City of David I* (Qedem 19), Jerusalem.
- Starr, R. F. S., 1937, *Nuzi II*, Cambridge.
- Stein, D. L., 1988, Mythologische Inhalte der Nuzi-Glyptik, in: V. Haas (ed.), *Hurriter und Hurritisch* (Konstanzer Altorientalische Symposien Bd. II; Xenia 21), Konstanz, 173-209.
- Uehlinger, C., 1993, Northwest Semitic Inscribed Seals, Iconography and Syro-Palestinian Religions of Iron Age II: Some Afterthoughts and Conclusions, in: B. Sass & C. Uehlinger (eds.), *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen, 257-288.
- Ussishkin, D., 1974, Tombs from the Israelite Period at Tel 'Eton, *Tel Aviv* 1, 109-127.
- 1978, Excavations at Tel Lachish 1973-1977, *Tel Aviv* 5, 1-97.
- Winter, I. J., 1980, A Decorated Breast Plate from Hasanlu, Iran (UMM 39), Philadelphia.
- 1981, Is there a South Syrian Style of Ivory Carving in the Early First Millennium B.C., *Iraq* 43, 101-130.
- Winter, U., 1983, *Frau und Göttin. Exegetische und ikonographische Studien zum weiblichen Gottesbild im Alten Israel und in dessen Umwelt* (OBO 53), Freiburg Schweiz & Göttingen.
- Yadin, Y. et al., 1960, *Hazor II*, Jerusalem.

Multicultural and multimedial aspects of early Phoenician art, c. 1200–675 BCE*

ERIC GUBEL

“...an engraver, a seamster, and an embroiderer in fine linen with violet, purple and scarlet yarn...”
(description of the know-how of Bezalel, chief designer of the Tabernacle, Exod. 35:35)

1. THE ICONOGRAPHIC SOURCE MATERIAL: ATTESTED MEDIA (BILDTRÄGERGATTUNGEN)

1.1. Sculpture

Translating the official state doctrine in artistic terms, sculpture usually proves the most reliable source to reconstruct the headlines of a local iconography. In

* *Periodization and terminology*

Palaeo-Phoenician	3000–1180	artefacts from Phoenicia often differ from neighbouring productions by a better adaptation of Egyptian prototypes
Phoenician	<i>Art historical chronology</i>	
archaic	1180–880	formation of city-states, expansion
classical	880–675	Tyro-Sidonian coalition
post-classical	675–550	revival of regional entities
neo-classical	550–333	achaemenid rule, colonial styles
hellenizing	333–	regional anachronisms
	<i>Archaeological chronology</i>	
Iron Age I A	1250–1100	
Iron Age I B	1100–1000	
Iron Age II A	1000–900	
Iron Age II B	925–720	
Iron Age II C	720–600	
Iron Age III	600–450	
Persian	450–333	

architecture/architectural decoration sculpture	state and temple
bowls and vessels in precious metals glass cultic and votive bronzes ivory furniture inlays	economic and military élite
jewelry seals (ceramics) votive terracottas embroidered garments & carpets tatoos (?)	plain citizens

Various media and their diffusion

the context of the Phoenician mainland, however, we are hampered by the fact that many monuments are either unstratified, unprovenanced or ill-published.

From the northern part of the former kingdom of Amurru on the Syrian coast comes the recently discovered stela of Qadbun (*fig. 1*).¹ Representing a weather god in the Late Bronze Age tradition, both the style and typology of this monument are still strongly connected with the artistic grammar of Ugaritic craftsmen. However dramatic the raids of the Sea-People were in the coastal stretch where once blossoming centers vanished forever, they did apparently not affect the evolution of the coastal style as maintained in the isolated mountainous region of the Djebel Alawi. The Qadbun stela is thus to history of art what the contemporary inscribed Early Iron Age arrow heads are for the survival of another regional Late Bronze Age tradition, namely the alphabet.² A date in the Early Iron Age explains the transitory style as well as anachronisms such as the 'figure-8' shield, also found on a bronze axe from the Lebanon presumably figuring Anat, spouse of the weather god Ba'al and goddess of the clouds (*fig. 2*).³

One of the hallmarks of Phoenician sculpture is presented in all standard works as the "Amrit stela", representing the healing god Shadrafa (5th cent. BCE:

¹ On Amurru, see F. Briquel-Chatonnet, in: L. Badre et al., Tell Kazeil (Syrie). Rapport préliminaire sur les 4e-8e campagnes de fouilles (1988-1992), *Syria* 71 (1994) 353-356 with references. On Qadbun, A. Bounni, La permanence des lieux de culte en Syrie: l'exemple du site de Qadboun, *Topoi* 7 (1997) 777-789, also with further references.

² On the arrowheads, see R. Deutsch & M. Heltzer, *New Epigraphic Evidence from the Biblical World*, Tel Aviv - Jaffa 1995: 11-38; idd., *Windows to the Past*, Tel Aviv - Jaffa 1997: 9-25; F. Briquel-Chatonnet & E. Gubel, *Les Phéniciens. Mémoire d'Europe*, Paris 1998: 46; for a few recent *addenda*.

³ National Museum of Beirut: see R. D. Barnett, 'Anath, Ba'al and Pasargadae, *MUSJ* 45 (1969) 405-422, esp. 25, pl. VIII:A-B for the *editio princeps* and cf. G. Falsone, La Fenicia come centro di lavorazione del Bronzo nell'età del ferro, *Dialoghi di Archeologia* III/6,1 (1988) 79-110, esp. 84-85.



Fig. 1 Basalt stela from Qadbun (Tartous Museum).



Fig. 2 Bronze axe from the Lebanese mountains (Beirut National Museum).

fig. 3).⁴ This frequently repeated legend contains no less than three fundamental errors in a row. The date as well as the proposed identification both rely on the evidence of the inscription which is obviously but a later addition and thus only relevant to the date of usurpation as well as to the intention of the usurpator of this boundary stela. As for the third error, we learn in the original publication that this monument was found on the banks of the Nahr al-Abrasheh which flows at the foot of Tell Kazel, site of *Šumur/Simyrra*, capital of the kingdom of Amurru.⁵ In very much the same way than this area maintained the alphabetic tradition of its northern neighbour Ugarit, Amurru's regional conservatism accounts for the perpetuation of a Late Bronze Age iconography pointing to the storm god Ba'al Šaphon.⁶ In all likelihood to be dated within a century prior to the Assyrian conquest of Šumur in 738 BCE, the icon prefigures the Egyptianizing strain of the smiting Ba'al motif often reproduced in Phoenician art, and itself preceded by purely Egyptian prototypes representing the Pharaoh per-

4 M. Yon & A. Caubet, Arouad et Amrit VIIIe-Ier siècles av. J.-C. Documents, *Transeuphratène* 6 (1993) 47-68, esp. 58f, no. 17.

5 L. De Clercq, La stèle phénicienne d'Amrith, *CRAIBL* (1901) 496-511; Ch. Clermont-Ganneau, *Receuil d'Archéologie Orientale*, IV, Paris 1901, 328; J.-P. Rey-Coquais, *Arados et sa pérée*, Paris 1974, 104; E. Gubel, in: P. Bordreuil & E. Gubel, *BAALIM VI*, *Syria* 67 (1990) 483-520, esp. 520, V.4. E. Lipiński, *Dieux et déesses de l'univers phénicien et punique*, Leuven 1995, however, prefers fiction to fact and goes as far as to state: "cette hypothèse n'est guère fondée"!

6 Arguments for this identification will be found in our forthcoming catalogue of Phoenician stone monuments in the Louvre (fall 1998, winter 1999).

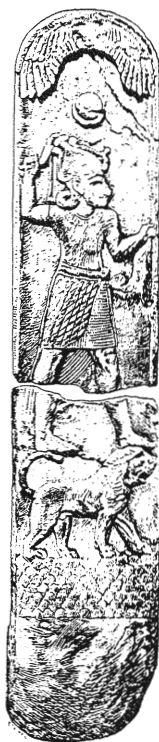


Fig. 3 Sandstone stela found on the bank of the Nahr el-Abracheh (Louvre AO 22247).



Fig. 4 Ceremonial shield of Tutankhamun.

sonifying Ba'al as elucidated by the juxtaposition of both these images (figs. 3-4).⁷

To remain in the same area, mention should be made of two fragments of the same monument from Arwad requiring a higher date than hitherto accepted (figs. 5-6). The peculiar way in which the palmets are placed is certainly anterior to the Persian period (fig. 7) and the same goes for the use of the motif of the two rampant griffins at either side of a Sacred Tree on a fragment now in Geneva (fig. 8).⁸ In both cases, comparisons with Phoenician ivories once again militate for a date before the end of the 8th century BCE.

Several sculptured monuments found in Syria stand proof as to the impact of Phoenician on Aramean art generated by Phoenician mercantile activities in the area. The well-known 9th or 8th century BCE basalt orthostat from Damascus

⁷ O. Keel, *Der Bogen als Herrschaftssymbol. Einige unveröffentlichte Skarabäen aus Ägypten und Israel zum Thema "Jagd und Krieg"*, in: id., M. Shuval & C. Uehlinger, *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel III* (OBO 100), Freiburg Schweiz & Göttingen 1990, 35-36.

⁸ *Supra*, n. 6 and *infra*, n. 43.



Fig. 5 Marble relief from Arwad
(Louvre AO 4836).

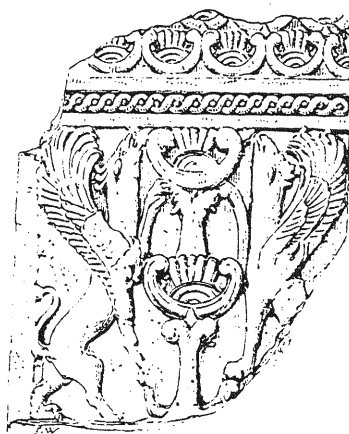


Fig. 6 Marble relief from Arwad
(Louvre AO 4829).

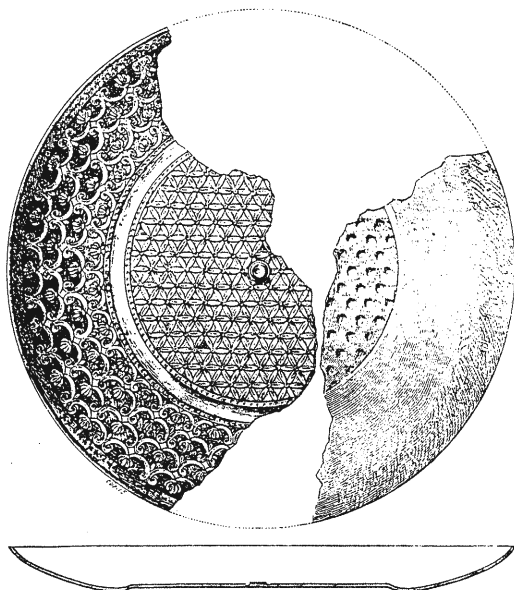


Fig. 7 Bronze bowl from Nimrud (British Museum).



Fig. 8 Marble relief from Arwad
(Genève, Musée des Beaux
Arts)



Fig. 9 'Melqart' stela (Aleppo, National Museum).

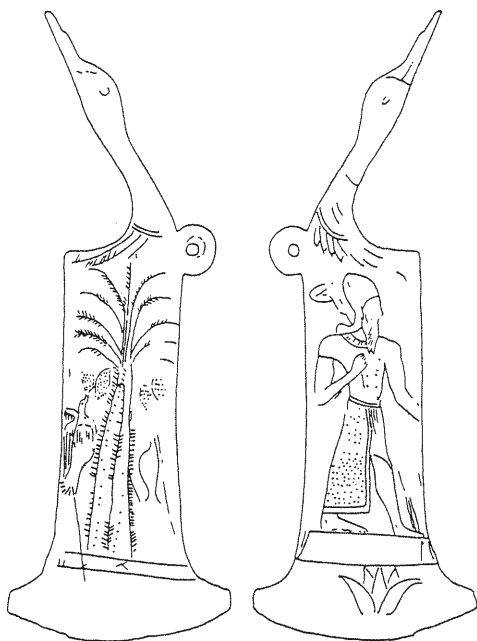


Fig. 10 Bronze razor from Sainte Monique cemetery (Carthage, Musée National).

in the kingdom of Aram⁹ for instance, may in spite of its pronounced Egyptianizing features not be considered as a typical Phoenician work of art, for as pointed out by I. Winter, the style rather reflects that of the local "South-Syrian" ivory carving tradition characterized for instance by the emphasis on the animal's sex and abdominal muscles as well as by the flattened double crown.¹⁰ As shown by examples from a more recent context, both these characteristics are lacking on the straightforward Phoenician versions which thus betray a better understanding of the Egyptian models.¹¹ Although the latter criterium will appear of great use to distinguish core-productions from regional and peripheral interpretations or imitations within the Northwest Semitic world, it would be a considerable mistake to handle this parameter without due reserves when- or wherever Egyptianizing details are almost lacking.

⁹ For a study of this relief, see M. Trokay, *Le bas-relief au sphinx de Damas*, *Studia Phoenicia* IV (1986) 99-118, fig. 1 (Damascus S.O. 30).

¹⁰ I. J. Winter, *Is there a South Syrian Style of Ivory-Carving in the Early First Millennium B.C.?*, *Iraq* 43 (1981) 101-130, and, for the relevant ivories, R. D. Barnett, *A Catalogue of the Nimrud Ivories with other examples of ancient Near Eastern ivories in the British Museum*, London 1975, pl. CXXXIV:27, 33.

¹¹ Compare for instance, the Salamis sphinxes published by V. Karageorghis, *Salamis*, London 1966, pl. V.

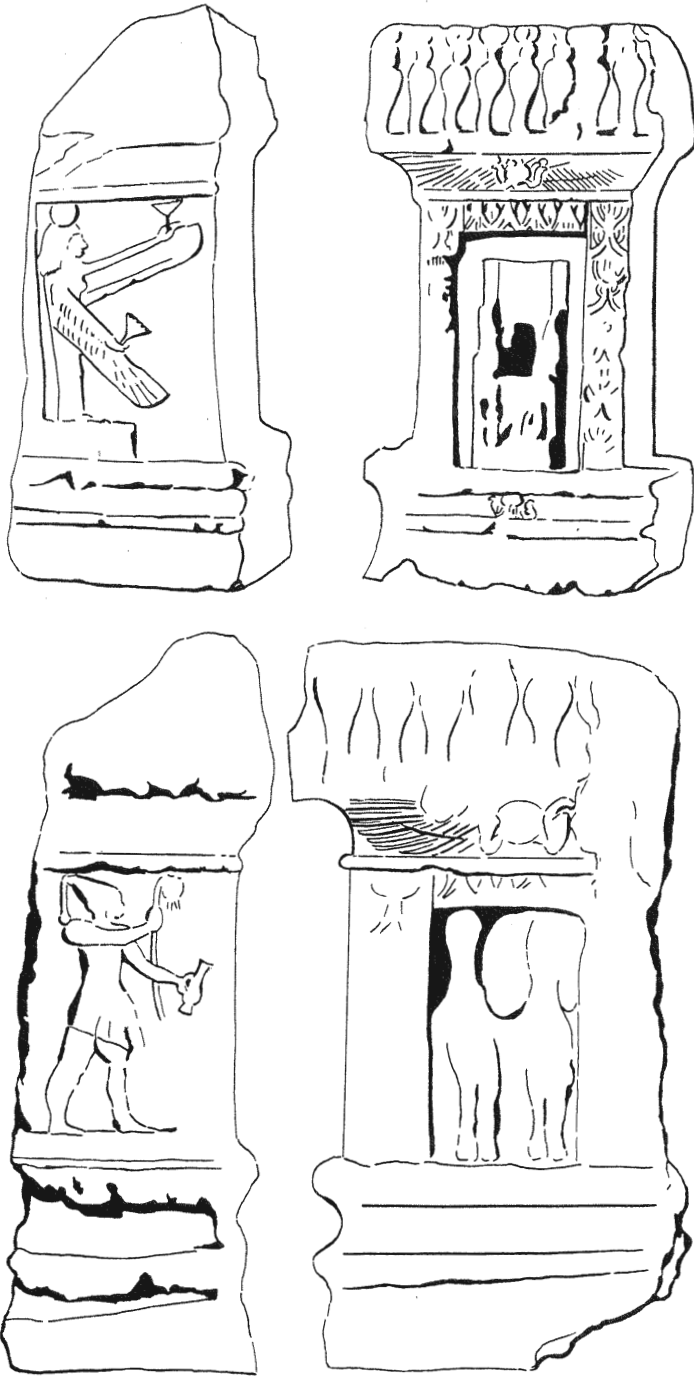


Fig. 11 Sidonian *naiskoi* in Istanbul (Arkeoloji Müzeleri E. 803-K. 92) and Paris (Louvre AO 2060).



Fig. 12 Sandstone bust from Sarepta (Louvre AO 4805).



Fig. 13 Marble relief from Djamdjine (Louvre AO 4833).

Considering its North Syrian origin and inscription, the 9th century BCE Melqart stela from Breğ (near Aleppo) appears at first sight as an Aramean interpretation of the Phoenician god's iconography (fig. 9). A dozen of more recent Melqart representations from the Phoenician realm, however, demonstrate that this god's iconography had never been affected by contemporary Egyptianizing trends throughout a period of more than half a millennium. On a 3rd century BCE Punic razor the bearded Melqart still handles his Middle Bronze Age fenestrated axe, he is still clad in a Syrian dress and still wears the same mitre than six centuries before (fig. 10).¹² It is as if in opting for a purely oriental divine icon – and a resolutely anachronistic one –, the Tyrians deliberately sought to emphasize the antiquity of their pantheon.

Moving to the south, a group of Sidonian *naiskoi* which both in type and decoration recall Libyan-age Egyptian prototypes have been re-assigned to the period preceding the fall of Sidon on very much the same grounds than the palmet arrangement on the Arwad reliefs (fig. 11).¹³ In passing, it should be noted that these *naiskoi* prefigure the structure of the source sanctuary of Amrit, which may also have been inspired by shrines surrounded by water like the one depicted on a Khorsabad relief.¹⁴

¹² E. Acquaro, *I rasoi punici*, Roma 1971, 71-72.

¹³ P. Wagner, *Der ägyptische Einfluß auf die phönizische Architektur*, Bonn 1980, 53-55; E. Gubel, *Phoenician Furniture. A typology based on Iron Age representations with reference to the iconographical context* (Studia Phoenicia 7), Leuven 1987, 58.

¹⁴ P. Albenda, *The Palace of Sargon King of Assyria. Monumental Wall Reliefs at Dur-Sharrukin, from Original Drawings made at the Time of their Discovery in 1843-1844 by Botta*



Fig. 14 Stela from Tell Daphnae (Cairo, Egyptian Museum).

In spite of their typological conformity with the later 6th century BCE statues in Cypriote limestone, several stylistical features of the *ramleh* monumental busts from Sarepta and Tyre point at the least to the preceding century, if not already to the 8th century BCE as other conformities with the Nimrud ivories suggest (fig. 12).¹⁵

Yet another, albeit more fragmentary *naiskos* from Djamdjineh in the Tyrian *Hinterland* marks a later development of the Sidonian prototypes, but nonetheless hardly later than the early 7th century BCE as evidenced by a parallel from the Phoenician *koinai* on Cyprus (fig. 13).¹⁶

Definitely somewhat later finally, is the Tell Daphnae stele from the eastern Delta figuring a neo-Babylonian age representation of a syncretized form of Ba'al Šaphon and the Egyptian Horus Behedety (fig. 14). Of peculiar interest is the pylon-shaped socle on which the worshipper stands with its veneering or in-

and Flandin (Editions Recherche sur les Civilisations. Synthèse no. 22), Paris 1986, pl. 89.

¹⁵ E. Gubel, Art in Tyre during the First and Second Iron Age. A Preliminary Survey, *Studia Phoenicia* 1 (1983; OLA 15) 23-52, here 28f, fig. 2:C; C. Doumet et al., *Stones and Creed. 100 Artifacts from Lebanon's Antiquity*, Beirut 1998, 65-67, nos. 24, 26.

¹⁶ Gubel, *Phoenician Furniture* (n. 13), 58-60; cf. a seated divinity holding snakes on a 7th century BCE Phoenician relief from Cyprus, P. Dikaïos, *Excavations at Vounous-Bellapais*, Oxford 1940, 122, pl. XLIII:c.

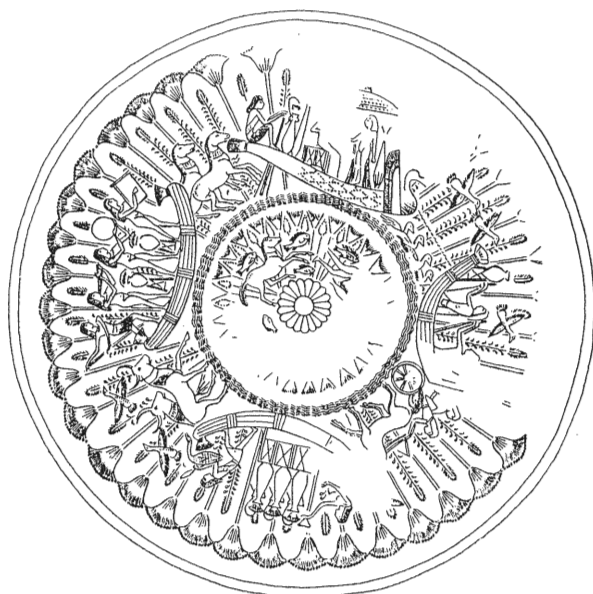


Fig. 15 Silver bowl from Athienou, Cyprus (Berlin, Staatliche Museen, VA 14 117).



Fig. 16 a Green jasper scaraboid from Egypt (Brussels, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, E. 5613). b Bronze bowl from Nimrud (British Museum).

laid strips of ivory, ebony or coloured paste.¹⁷ Quite in contrast to similar cabinets frequently depicted on Egyptian papyri from dynasty XXI onwards, a semi-circular device is visible between the short splayed legs; a piece of furniture individualized by exactly the same features, can readily be matched on a Phoe-

¹⁷ E. Gubel, *The Influence of Egypt on Western Asiatic Furniture and Evidence from Phoenicia*, in: G. Herrmann (ed.), *The Furniture of Western Asia, Ancient and Traditional*, Mainz 1996, 139-151, esp. 150; D. Symington, *Hittite and Neo-Hittite Furniture*, *ibid.* 111-138, esp. 136, pl. 33.

nicianizing Karatepe relief dating back to the outgoing 8th century BCE. In both cases and in spite of the geographical and chronological gap, the sculptors obviously represented an Egyptian box with rounded lid upside down!

1.2. Metal arts

Of paramount importance in the metal arts is the production of bowls in precious metal and, following a Late Bronze Age tradition, lavishly decorated with friezes of embossed designs.

The narrative content of the earliest of these Phoenician bowls is nothing more than an eye-witness' account, a precedent of the one related much later by Herodotos of the Bastet-festival organized on the lake surrounding her temple in the hometown of dynasty XXII (*fig. 15*).¹⁸ In agreement with its foundation by Osorkon II and in line with the ceramics represented, a date between 850 and 825 BCE may thus be withheld for the beginning of this Phoenician production.

In spite of their strongly Egyptianizing character, several bowls of this series inform us about long lost key monuments of Phoenician architecture and help us to reconstruct the context of isolated motifs on seals. Thus in the case of the seal *fig. 14a* we would be at loss as to explain why the motif of the hierocephalic sphinx was combined on this green stone scaraboid with a festoon of pomegrenades; but on the evidence of a detail from one of the Nimrud bowls (*fig. 14b*), this combination strongly suggests that the engraver inspired his composition on the similar motif of an embroidered garment and included its trimming as well. In this context, it is important to emphasize that the scenery on this bowl does not depict the cult statue of the sanctuary represented, but the decoration of a veil hiding the cella from the view and including in its upper part the trimmings in the form of a Syrian festoon of pomegrenades.¹⁹ All of which reminds us of course of the temple Hiram built for Solomon in Jerusalem, the appropriate references to which are enumerated on *fig. 16*.

If the iconography of bowls fills in the necessary details to propose identifications for individual elements, they also provide ample proof as to the 'multi-media use' of several motifs. To remain with the present example, the theme of the hierocephalic sphinx protecting worshippers in time of peace or fallen warriors in the heat of the battle is not only attested in bronzework and textiles, but is readily matched in the glyptic realm or in the production of ivory furniture as

¹⁸ On this bowl, J.-W. Meyer, *Die Silberschale VA 14 117 – ägyptisch oder phönizisch?*, *Studia Phoenicia* 5 (1987) 167-180; E. Gubel, *E Pluribus unum: Egyptian and Phoenician 'Bastet'-Sphinxes*, in: W. Clarysse et al. (eds.), *Egyptian Religion: The Last Thousand Years. Studies Dedicated to the Memory of Jan Quaegebeur* (OLA 84), Leuven 1998, 629-645.

¹⁹ For similar festoons on North Syrian ivories of the 9th century BCE, cf. G. Herrmann, *Furniture from SW.7 Fort Shalmaneser. Commentary, Catalogue and Plates* (Ivories from Nimrud III), London 1974, 32f, *fig. 12*, pls. LIV-LXI, LXIV.



Fig. 17 Seal, ivory plaque and medaillon of a bronze bowl representing a theme often misread as the 'trampling of the enemies'.

well (fig. 17).²⁰ Note that in both the latter cases, the men are typified as Libyan Egyptians by the feather in their wigs, one of the many diagnostic elements, as we shall see, for reconsidering the date of the Nimrud ivories.

1.3. Ivories

The corpus of Phoenician ivories embodies an impressive number of iconographical details highlighting the impact of Egypt and, more specifically so, pharaonic Egypt of the early 1st millennium BCE. Amongst the many diagnostic details, readers are reminded here of the duplication of the image of the god Heh, only preceded in Herihor's temple of Khonsu at Karnak; and to the popularity of the motif of the young sun god rising from the lotus, which was reproduced in most media of Phoenician art, sometimes with the head of a lion or a ram as on Third Intermediate Period parallels.²¹ The comparison of several

²⁰ E. Gubel, The Iconography of Inscribed Phoenician Glyptic, in: B. Sass & C. Uehlinger (eds.), *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen 1993, 101-129, esp. 108.

²¹ E. Gubel, La royauté phénicienne d'après le paramètre iconographique, in: *Les moyens d'expression du pouvoir dans les sociétés anciennes* (Lettres orientales 5), Leuven 1996, 131-156, esp. 156; id., Phönizien und das libyzeitliche Ägypten, in: M. Görg & G. Hölbl (eds.), *Das spätzeitliche Ägypten und der östliche Mittelmeerraum* (Ägypten und Altes Testament, forthcoming). On the ram-headed figures on a lotus equally adopted in the Near East, cf. recently C. Ziegler, Un chef d'oeuvre de la collection Tyszkiewicz, Warsaw

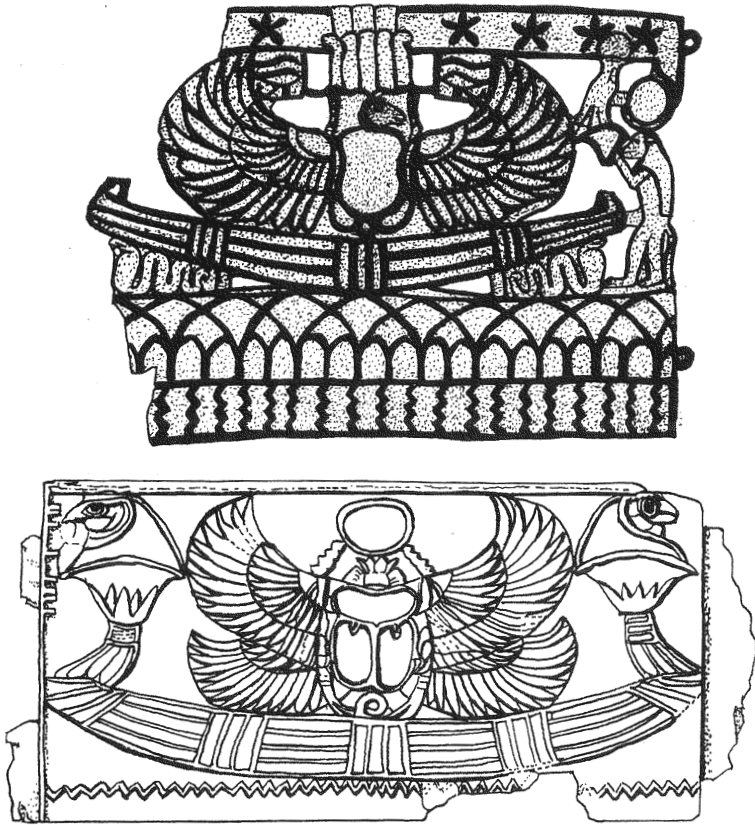


Fig. 18 a Bronze pectoral decorated in the Tanite tradition (commerce). b Ivory plaque from Nimrud (Baghdad, Iraq Museum IM 65422).

artefacts from the latter period with contemporary or slightly more recent Phoenician productions has been shown to prove an intimate interaction between Tanite and Phoenician artists.²² The new case examples confronted here on *fig. 18a-b* may once again explain why I believe that we owe much of the ivory iconography to Phoenician artists working in the Delta.²³

The 'boom' of the Bastet/Sekhmet cult in Phoenicia as witnessed by the representation of aegises on ivories, bowls, seals and amulets²⁴ leaves no doubt

Egyptological Studies 1 (1997) 323-327.

²² For a summary and additional proofs, see D. Ciafaloni, *Eburnea Syrophoenicia* (Studia Punica 9), Rome 1992.

²³ Supra, n. 21 for previous studies on the subject, as well as K. A. Kitchen, in: G. Herrmann, *Ivories from Room SW 37 Fort Shalmaneser. Commentary and Catalogue* (Ivories from Nimrud IV,1), London 1986, 37-42; for the iconological background of similar representations in late Egyptian art, see *ibid.* 197f, no. 991.

²⁴ E. Gubel & P. Bordreuil, *Sekhmet en Orient. Notes sur un cachet sémitique inscrit, Semitica* (in press).

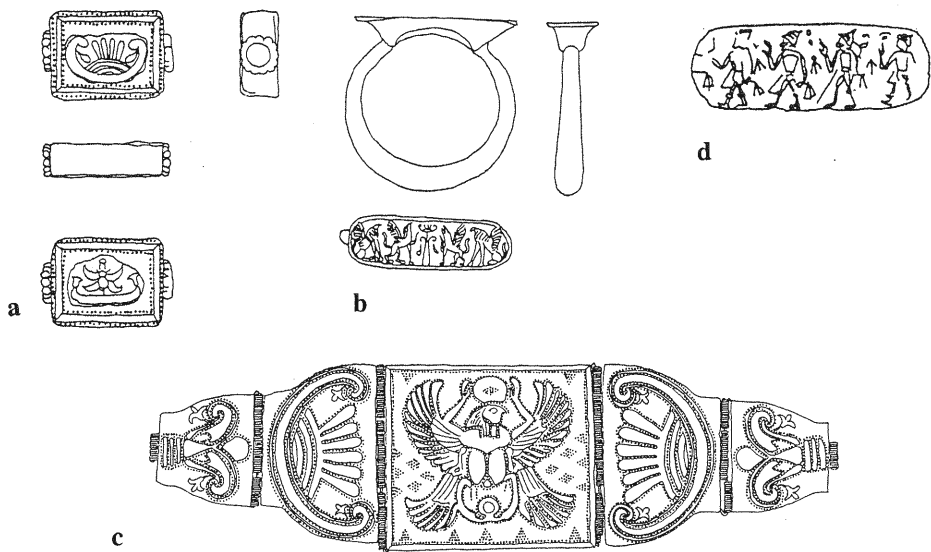


Fig. 19 Some samples of anachronistic designs decorating various pieces of Punic jewelry from Tharros.

that they were well acquainted with the Bastet temple built by Osorkon II at Bubastis, and we have elsewhere defended the suggestion that Hiram's offsprings may even have participated in its construction.²⁵ This is also hinted at by the Phoenician adoption of the Hathor capital concept, well represented *in situ*,²⁶ and by the 'paradise flowers' decorating these capitals in the hypostyle hall of the sanctuary.²⁷ A smaller temple erected to the north was dedicated to Bastet's son Mahes-Nefertem and it could not be a mere coincidence that the only image known of this god beyond the Egyptian delta figures on a contemporary Phoenician ivory.²⁸

The striking popularity of the *sm3-t3.wj* motif expressing the unification of Lower and Upper Egypt, reflects its revival in Egypt, both in the artistic realm as in the protocol of Libyan rulers. It has been suggested that when adopting this icon the Phoenicians related it to the local Tammuz myth,²⁹ but in that case we

²⁵ Gubel, *E Pluribus unum* (n. 18).

²⁶ Wagner, *Einfluß* (n. 13), 158-165.

²⁷ Compare the floral designs decorating the Hathor capitals of Osorkon II (874-850 BCE) and III (787-759 BCE) found at tell Basta (L. Habachi, *Tell Basta, SASAE* 22 [1957], 1-144, esp. 63-4 with the Cairo JE 72134 and Sydney examples) with the material collected by B. Shefton, *The Paradise Flower, a 'Court Style' Phoenician Ornament: its History in Cyprus and the Central and Western Mediterranean*, in: *Cyprus and the East Mediterranean in the Iron Age. Proceedings of the Twelfth British Museum Classical Colloquium (April 1988)*, London 1989, 97-117.

²⁸ M. E. L. Mallowan, *Nimrud and Its Remains*, vol. II, London 1966, 571, no. 524.

²⁹ Barnett, *Catalogue* (n. 10), 139f.

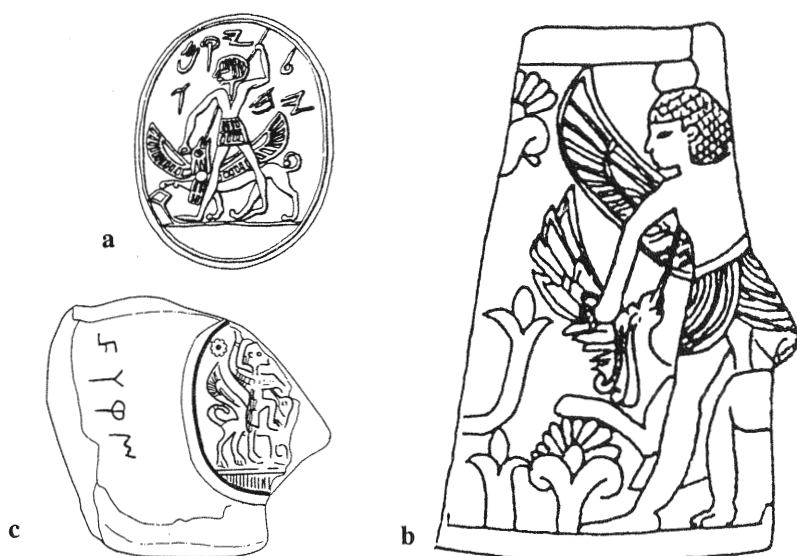


Fig. 20 a Scaraboid seal of Yeqamyahu (Jerusalem, Rockefeller Museum), with a parallel b on an ivory plaque from Nimrud. c Steatite mould bearing the name YWQM (London, Sh. Moussaieff Collection).

should wonder why the motif did not outlive the earlier 8th century BCE. Since short-lived popularity as a heraldic device appropriately visualizing the unification of the Tyrian and Sidonian territories.³⁰

1.4. Jewelry

The role jewelry played in the propagation of Phoenician iconography, both in terms of time and space, must not be underestimated. As examples from the Punic world show, it is precisely in this medium that traditional themes survived until long after the motifs reproduced had been relegated to oblivion in the motherland (fig. 19a-d).

1.5. Seals

Produced in large numbers and widely distributed, Phoenician seals were the main vehicle for the promotion of the Egyptianizing trend occasionally adopted by the Aramaean, Ammonite, Moabite and pre-exilic Hebrew neighbours alike. This situation considerably complicates the attribution of anepigraphic seals to either of these cultures.³¹

³⁰ See Gubel, *Phönizien* (n. 21), for an elaboration of this point.

³¹ Cf. A. Lemaire, *Les critères non-iconographiques de la classification des sceaux nord-ouest sémitiques inscrits*, in: Sass & Uehlinger, *Studies* (n. 20), 4-21.

On the typological level, the so-called cubical stamps may be isolated as an example of a regional production which we can assign to some Cypro-Phoenician *koinè*.³²

Inscribed seals, finally, are of the utmost importance in the identification of individual ivory-producing workshops and sometimes provide us with reliable evidence as to the date of their products. One example may suffice here: the seal of Hady identifies a series of ivories as more specifically Phoenician products and implies a date on palaeographical grounds in the third quarter of the 9th century BCE for these and numerous stylistically related plaques.³³

However helpful glyptic inscriptions may be, they too should be handled with care as shown by the seal of Yeqamyahu and the glass seal mould inscribed Yokim (*fig. 20a, c*).³⁴ Both Israelite inscriptions are later additions on objects probably purchased (?) from Phoenician craftsmen, who were the only artists in the Levant to reproduce the same theme of the griffin-slayer on ivories (*fig. 20b*) and bowls as well. In this case, the multimedial use of a motif by one culture as opposed to an occasional adoption by another, invites us to ascribe the initiative for elaborating such a concept to the former.

1.6. Ceramics

The absence of ceramics in the third category of media listed above is especially remarkable, considering the popularity of pictorial styles on both local and imported wares during the Late Bronze Age in the Levant. And neither did the close ties entertained by most Phoenician cities with the neighbouring island of Cyprus inspire a revival of painted, stamped or moulded pottery decoration.³⁵ On the other hand, the *representation* of ceramics may be helpful for narrowing the precise date of the products on which they appear. Thus, a Phoenician bichrome juglet depicted on a fragmentary ivory points to the late 10th or earlier 9th, but definitely not to the 8th century BCE.³⁶ The same holds true for an amphora associated with a Hathor-like deity, probably a goddess of wine.³⁷ Finally, the piriform juglets held by the acolytes on another series of ivory panels illustrate a type already present amongst Phoenician imports at Tell es-

³² E. Gubel, 'Syro-Cypriote' Cubical Stamps: The Phoenician Connection (CGPH 2), *Studia Phoenicia* IV (1987) 195-224.

³³ Gubel, *The Iconography* (n. 20), 106f, fig. 10.

³⁴ Ibid. 107, fig. 12; Deutsch & Heltzer, *New Epigraphic Evidence* (n. 2), 77-79, no. 75.

³⁵ See E. Gubel, On the use of moulds in the Phoenician Mediterranean, in: *Festschrift Hans-Georg Niemeyer*, Hamburg 1998 (in press).

³⁶ Gubel, *The Influence of Egypt* (n. 17), 150f.

³⁷ Mallowan, *Nimrud and Its Remains* II (n. 28), 553, no. 490.

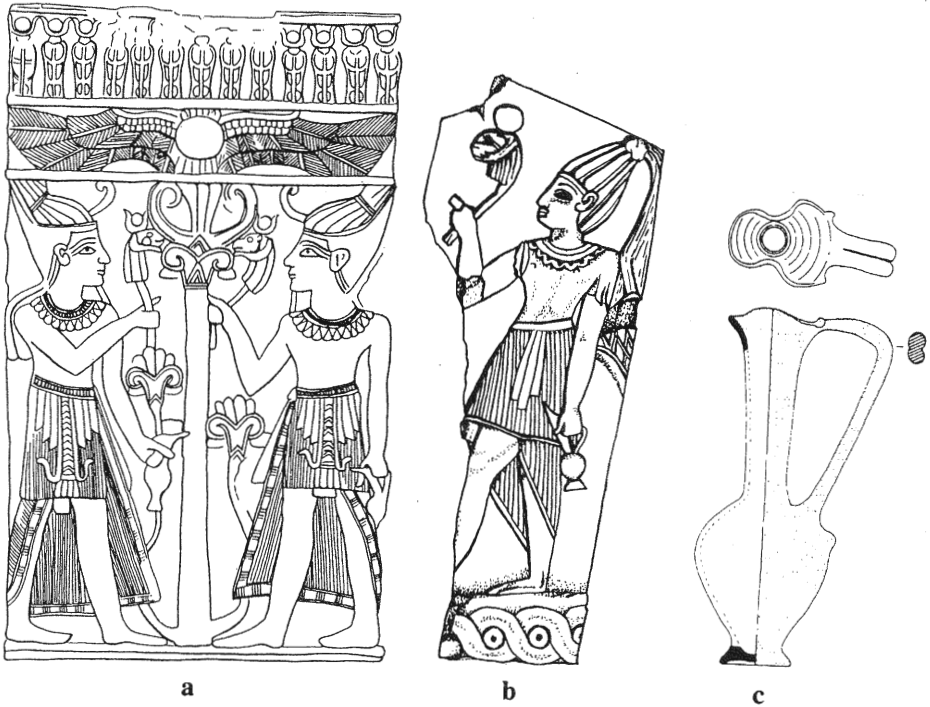


Fig. 21 a Ivory panel from Nimrud. b Detail from a similar plaque (Baghdad, Iraq Museum IM 65267). c Red slip trefoil juglet from Amathous.

Şafi in the 9th century BCE, as well in the Salamis and Amathous horizons (850-750 BCE; fig. 21a-c).³⁸

1.7. Terracotta figurines

Both the compact, single mould-casted terracotta figurines from the north and the partly wheelmade and hand-modelled ones from meridional Phoenicia focus on the icon of a pregnant goddess which survives the earlier 9th-8th centuries BCE productions in the so-called *Dea Tyria Gravida* series.³⁹ Other typical Iron Age II types include representations of male and female priests and votaries in the north where these series are abundantly attested since our excavations at Tell Kazel.⁴⁰ The south seems to have preferred the image of the drum-playing pries-

³⁸ Herrmann, *Ivories from Room SW 37* (n. 23), pls. 79-81 where several examples are shown; for the Şafi juglet, see R. Amiran, *Ancient Pottery of the Holy Land*, Jerusalem 1969, 272 no. 281 and frontispiece.

³⁹ For northern Phoenician terracottas of this type, see L. Badre et al., Tell Kazel (n. 1), fig. 15; on meridional types, see e.g. J. B. Pritchard, *Sarepta. A Preliminary Report on the Iron Age* (UMM), Philadelphia 1975, figs. 41f; for the *Dea Tyria*, see W. Culican, *Opera Selecta. From Tyre to Tartessos* (SMA pocket-book 40), Gothenburg 1989, 265-280.

⁴⁰ L. Badre et al., Tell Kazel (n. 1), figs. 27, 29f.

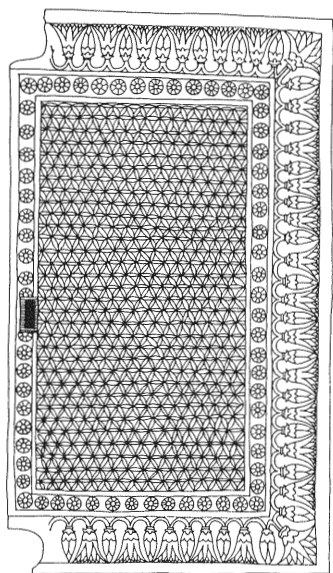


Fig. 22 Phoenician doorsill from Khorsabad.

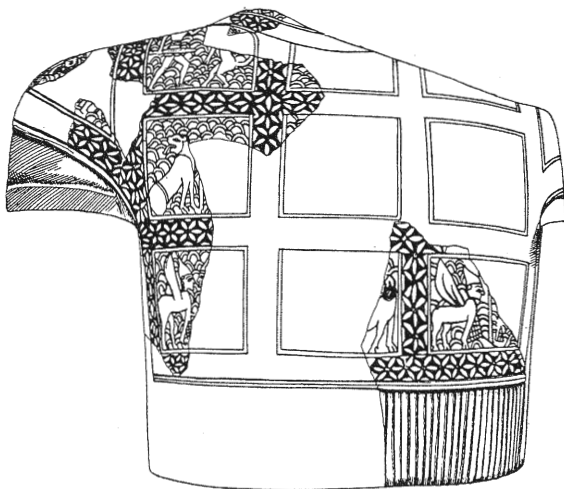


Fig. 23 Fragments of a painted bust from Salamis-Toumba, 6th century BCE.

tess.⁴¹ However repetitive it may be, the coroplastic medium appears a useful parameter to define local, regional or – once we consider the impact on Cypriote potters – colonial productions.⁴²

1.8. Textiles and carpets

Although actual examples did not survive, written sources emphasize the importance of textiles in the export economy of Phoenician coastal towns.⁴³ The popularity of festoons of lotus, papyrus, lily and palmetflowers alternating (or not) with floral buds perfectly illustrates how trimmings and embroidered friezes on textiles were transposed in different artistic media.⁴⁴ A Phoenician doorsill from Khorsabad where such a frieze borders the Middle Kingdom design of interlocking rosettes, frequently copied on bowls and ivories as well, no doubt gives us an idea as to how Phoenician carpets would have looked (fig. 22). The

⁴¹ A. M. Bisi, Les sources syro-palestiniennes et chypriotes de l'art punique, *Antiquités Africaines* 14 (1979) 37-42; V. Karageorghis & A. Hermay, *La nécropole d'Amathonte. Tombes 113-367*, Nicosia 1987, 17f.

⁴² In general, see A. M. Bisi, Les déesses au tympanon de la Mésopotamie à Carthage, in: I. M. Diakonoff (ed.), *Assyriological Miscellanies Vol. 1*, Copenhagen 1980, 57-78.

⁴³ E. Gubel, s. v. "Textile", *DCPP* 446.

⁴⁴ This practice dates back to at least the Middle Bronze Age: B. Teissier, *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinders of the Middle Bronze Age* (OBO.SA 11), Fribourg & Göttingen 1996, nos. 228-230.

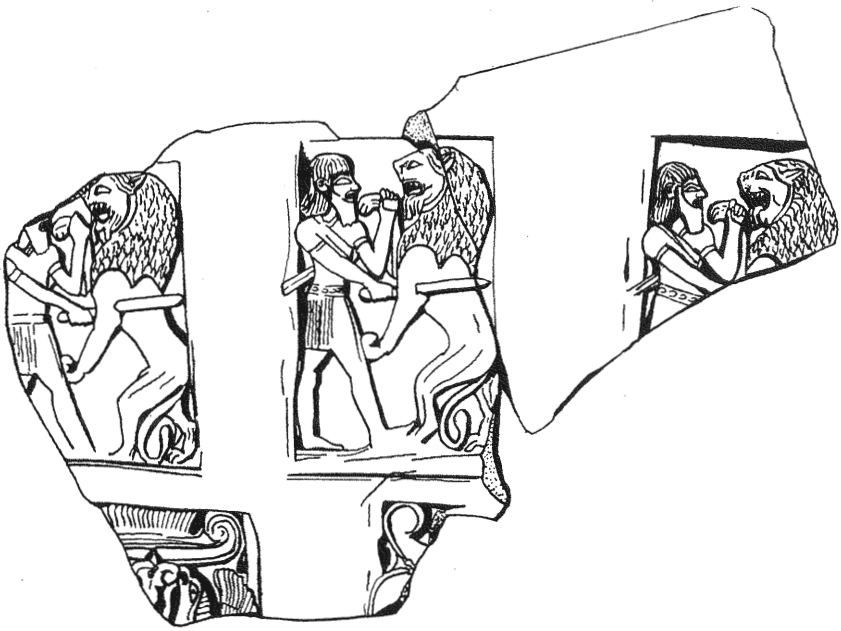


Fig. 24 Fragments of a cuirassed bust from Kazaphani.

same holds true for the palmet-carpet seamed with a cable-border on the reliefs from Arwad (figs. 5-6).

Although Phoenicianizing rather than Phoenician *tout court*, the decoration of a 6th century BCE painted bust from Salamis-Toumba echoes more complex textile designs (fig. 23).⁴⁵ The square compartments feature various motifs such as antithetical sphinxes, lions and a lion or griffin slayer in combination with the scale pattern indicating a mountaneous setting, i.e. the Olympos of Phoenician mythology. The compartments are separated from each other by stylized interlocking rosettes. Another cuirassed bust from Cyprus (Kazaphani) features three impressions of the same rectangular wooden stamp representing the Phoenician lion-slayer attested since Neo-Assyrian times, whereas the badly preserved impressions of a second matrix figure two griffins gnawing the leaves of the proto-aeolic capital supporting a scale palmet (fig. 24). This iconographic mistake is prefigured twice, on a fragmentary Phoenician bronze stand from Cretan Kato Symi (fig. 25) as well as on a single Nimrud ivory.⁴⁶ It highlights the existence of moulds and stamps possibly re-used for textile-printing in the wake of the early Phoenician expansion overseas. It also bears evidence to their

⁴⁵ Since the Freiburg colloquium, a more in-depth discussion of this and the following examples was published to which readers are referred to for more details: E. Gubel, Notes on the Role of Moulds in the Propagation of Phoenician Iconography, in: R. Rolle & K. Schmidt (eds.), *Archäologische Studien in Kontaktzonen der antiken Welt*, Göttingen 1998, 477-488, esp. 484-485 with fig. 6.

⁴⁶ Herrmann, *Ivories from Room SW 37* (n. 23), pl. 147: 615.

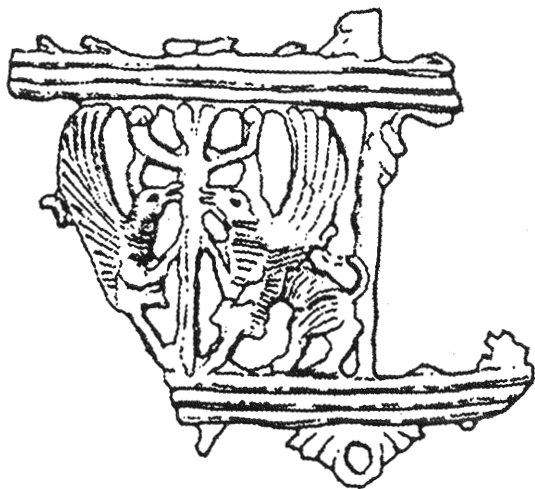


Fig. 25 Fragment of a phoenician bronze stand from Kato Symi.

role in the diffusion of a ready-to-use repertoire towards cultures of the pre-Orientalizing horizon.⁴⁷ As for continental Phoenicia, we may add that the use of old stamps on Persian-age terracotta plaques accounts for a series of anachronisms in the art of that period.⁴⁸

2. DOMINANT TOPICS AND MOTIFS

With this summary of the main media in mind, we may now attempt to define the dominant topics or motifs in terms of their frequency, quantity, scope of diffusion and multimediality.

If the earlier Iron Age or archaic period indeed marks the survival of the Late Bronze Age weather god as on the newly discovered stela from Qadbun (*fig. 1*), this divinity's popularity is gradually overshadowed in the classical period by that of the cycle of the Sacred Tree, not to speak of a battery of gods and goddesses modelled on Egyptian prototypes, the mere number of which reflects the variety of panthea worshipped in the coastal towns.

One of these goddesses has recently been identified as the "Hurrite Astarte" or "Astarte Hor" mentioned in the Sevilla inscription and related to the "Lady at the Window" equally known from Egyptian sources. Often represented by ivory carvers, she usually wears three-lobed earrings known as the *triglèna moroenta*

⁴⁷ Gubel, Notes on the Role of Moulds (n. 45).

⁴⁸ See e.g. the four-winged scarab and a libation stand, E. Gubel, Byblos. L'art de la métropole phénicienne, in: *Biblo. Una città e la sua cultura. Atti del Colloquio Internazionale, Roma 5-7 dicembre 1990*, Roma 1994, pl. IV:2.

of the Homeric tradition, Akkadian *qudāšu* and exemplified by actual, early 9th century BCE jewels both in the Aegean (Lefkandi) and the Near East.⁴⁹

This earring links the Hurrite Astarte, who is already qualified as the Great Sidonian Goddess in the 13th century BCE, with another popular deity on ivory horse-blinkers and frontlets: a maiden on a lion. This latter combination, the lady's provocative nudity, identical attributes and the association with Reshef invites us to identify this wearer of the *qudāšu* earrings with the goddess hidden behind the title *Qadeš*, "the Holy One", whose name or title derives from the same root as the name of this particular earring. Finally, a Ramesside inscription identifies the horse-riding goddess as Asiti, definitely not a misreading of Astarte as chorused by Semiticists, but simply the name of yet another Sidonian goddess.⁵⁰

In most cases however, gods and goddesses are represented by their attributes or attribute-animals. A brief discussion of the sphinx, paradoxically some form of a 'national emblem' in the art of a region characterized by a pronounced polycentrism, illustrates this point. In addition, this excursus may give us an idea as to how differently an Egyptian motif could be exploited in individual regional workshops.

Among the *androcephalic sphinxes*, a type which boasts a long history in the artistic repertoire of the Levant, the Hathor-headed variety (a symbiosis between Egyptian and Hittite prototypes) only survives in a short-lived regional production.

Sphinxes with bearded male heads, a North Syrian variety perpetuated under Mesopotamian influence,⁵¹ are sporadically attested until the Persian period,⁵² when they became interchangeable with the 'royal hero' of Achaemenid art or with the icon of the Tyrian Melqart. Since both figures could be personified by the Egyptian god Bes,⁵³ this syncretism in turn resulted in the creation of *Bes-sphinxes*.⁵⁴

Hawk-headed or *hieracocephalic sphinxes*, an iconographic heritage of the Hyksos-age, became extremely popular and were apparently associated with

⁴⁹ See E. Gubel, The iconography of Asiti, an ostracized Sidonian goddess (forthcoming).

⁵⁰ I am preparing a monograph on this subject. Readers are meanwhile referred to M. Weipert, Über den asiatischen Hintergrund der Göttin 'Asiti', *Orientalia* 44 (1975) 12-21.

⁵¹ K. Galling, Ein phönizischer Kultsockel aus der Umgebung von Tripolis erneut interpretiert, *BaM* 7 (1974) 85-88.

⁵² R. Stucky, Le sanctuaire d'Echmoun à Sidon, *National Museum News* 7 (1998) 6f, fig. 8 and n. 17.

⁵³ A. M. Bisi, Da Bes a Heracles. A proposito di tre scarabei del Metropolitan Museum, *RSF* 8 (1980) 19-42.

⁵⁴ E. Gubel (ed.), *Les Phéniciens et le monde méditerranéen*, Bruxelles 1996, 237, no. 274, a Sidonian ivory plaque where the human-headed sphinxes of the obverse are replaced by Bes-headed sphinxes on the reverse.

royalty as well as with a male and female deity of war.⁵⁵ Egyptian and Phoenician textual sources suggest Ba'al Horon and Anat (?) respectively.⁵⁶

Ram-headed or *criocephalic sphinxes*, a motif extremely popular on Rameside scarabs but surviving in the art of Libyan-age Egypt,⁵⁷ are thus far only attested in the ivory-production,⁵⁸ on a few seals of the 9th-8th centuries BCE⁵⁹ and by some amulets imported from Egypt.⁶⁰ Whether they reflect a renewal of the prestige of Thebes or rather the growing popularity of ram cults in the delta during dynasty XXI cannot as yet be determined.

Representations of lion-headed or *leontocephalic sphinxes* concentrate on the same period, when they are also attested on bronze eye-blinkers, on ivories and in glyptic. In both cases, one is tempted to link this new and short-lived variety with the paramount importance of Bastet and her awe-inspiring manifestation personified by Sekhmet. This is all the more likely since the inscription accompanying this hybrid being on a seal is a perfect Phoenician rendering of Sekhmet's well-known epithet "The furious one".⁶¹

As demonstrated recently, the Bastet- or *Libyan sphinx* is yet another Phoenician contribution to this *bestiaire* of hybrid animals. Nicknamed after the typical Libyan hairdress and after the goddess to whom Osorkon II consecrated a major temple in the dynastic hometown Bubastis, these sphinxes were copied on the model of the many similar amulets found in this area. As in Egypt, the "Libyan" sphinx was a symbol of femininity and, by extension, maternity.⁶²

3. POTENTIAL AUDIENCE (OR USER GROUP)

The typology and iconography of the artefacts produced to serve the propagation of Phoenician ideology point to at least three individual interrelated user groups, including royalty, priesthood and members of the urban elite.

⁵⁵ E. Gubel, Notes on a Phoenician Seal in the Royal Museums for Art and History (CGPH 1), *OLP* 16 (1985) 91-110.

⁵⁶ On the connection between the sphinx and Horon, cf. P. Xella, s. v. "Horon", *DCPP* 219f.

⁵⁷ Gubel, *Les Phéniciens* (n. 54), 259, no. 316 and infra, n. 60.

⁵⁸ Recorded at several sites where collections of ivories have been unearthed, a specialized study on this motif is yet to be undertaken; meanwhile, see the preliminary suggestions as to both Egyptian and Hittite influences in our forthcoming contribution to the proceedings of the München colloquium (n. 21).

⁵⁹ L. Palma di Cesnola, *Cyprus: its ancient cities, tombs and temples*, London 1877, pl. XXXVIII:20 as well as an unpublished example in a Lebanese collection are the only Phoenician(izing) examples known to the writer.

⁶⁰ C. Herrmann, *Ägyptische Amulette aus Palästina/Israel* (OBO 138), Freiburg Schweiz & Göttingen 1994, 522, no. 753.

⁶¹ *Supra*, n. 24.

⁶² *Supra*, n. 18.

3.1. Royalty and royal administration

The reconstruction of the Salamis bed has allowed the excavator to put back a series of ivories, in spite of their different iconography, to their original structural context. That this bed was fit for a queen is not only indicated by the use of exquisite materials, but evidenced by the reading of the decoration as well. The frieze of Heh-figures, combined here according to a unique XXIst dynasty prototype, comes as no surprise: representations of Heh decorate royal furniture since the IInd millennium, meant as they were to provide the owner "millions of years of life" and happiness.⁶³ As a symbol of feminine intimacy, the Bastet sphinxes are also a most appropriate decoration for this type of furniture, as well as the heads of Bes, a god presiding over sexual harmony between husband and wife and over child-birth, a major finality of female sexuality.

We should remind ourselves that the royal *clientèle* of Phoenician artists was not necessarily Phoenician. In this writer's opinion, several so-called Aramaean versions of Phoenician artifacts are more likely to represent trial pieces adapted to the taste of local rulers by itinerant Phoenician craftsmen in Syria.⁶⁴

The set of free-standing ivory figurines from Nimrud representing tribute of Syrians and Nubians to their conqueror could exemplify the urge to copy the artistic propaganda of the Egyptian court. However, if we consider Egyptian equivalents in metal which display exactly the same textile patterns as the Nimrud group,⁶⁵ it seems probable that these figurines had originally been conceived for some delta pharaoh.

As for the royal administration, we have earlier identified a group of seals referring to the court of the "twelve kings of the coast", featuring an icon specifically devised for the users of these 8th to early 7th centuries BCE seals.⁶⁶

3.2. Priesthood

The decoration of one of the Phoenician bowls has already been interpreted as an astronomical *mappa mundi*, and the publication of another example has indeed confirmed that some figures of the Phoenician pantheon actually represent celestial bodies.⁶⁷ The differentiation, on ivories, bowls and seals, of scarabs hover-

⁶³ Gubel, *The Influence of Egypt* (n. 17), 142.

⁶⁴ See e.g., the recent finds from Tell Ahmar: G. Bunnens, *Carved Ivories from Til Barsib*, *AJA* 101 (1997) 435-450.

⁶⁵ E. Gubel, *Art phénicien, art tyrien*, in: *Actes des symposiums (sic) de l'A.I.S.T.*, Araya 1992, 161-174, esp. 162f, fig. 1a-c.

⁶⁶ In spite of the criticism formulated by J. Elayi, *Les sceaux ouest-sémitiques 'royaux': mythe ou réalité?*, *Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche* 24 (1995) 39-71. A. Lemaire, *Name of Israel's Last King Surfaces in Private Collection*, *BAR* 21/6 (1995) 49-52 published one of the more recent *addenda* to this series, where the title "(royal) minister" hardly comes as a surprise.

⁶⁷ C. Hopkins, *Astrological Interpretations of Some Phoenician Bowls*, *JNES* 24 (1965) 28-



Fig. 27 Ivory panels from Nimrud.

we may venture to conclude that the 'inter-' or 'transmedial' repetition of motifs must be linked with specific sets of personal belongings. Perfectly in line with the Late Bronze Age *maryannu* tradition, these sets individualize a group of prominent citizens who had traded in their chariots of war for the flagships of the Tyro-Sidonian commercial fleet.

4. EXTERNAL INFLUENCES CONTRIBUTING TO THE SHAPING OF ICONOGRAPHY: CORE-PERIPHERY RELATIONSHIP, CULTURAL INTERACTION

The question of the external influences contributing to the modelling of Phoenician iconography has already been raised at several points. It should be obvious by now that we are dealing with a symbiosis of local Bronze Age traditions already spiced with Egyptian, Mitanni and Hittite elements. Whereas the Mitanni influence accounted for a revitalization of the obsession with the Sacred Tree, the impact of Hatti rule is still echoed by the few representations of the female sphinx as well as by some ivories representing attendants supporting the ram-headed sphinx (*fig. 27*). The theme of a sphinx being lifted by the hand of a worshipper is of Hittite origin indeed and was already adopted (adapted) in the Late Bronze Age by Syrian vassals, as the stamp seal of Ini-Teshub, king of



Fig. 28 Seal of Ini-Teshub, king of Carchemish.

Charchemish, may exemplify (fig. 28).⁷⁰ The worshippers' supporting attitude has a precedent on an ivory panel from Megiddo (fig. 29). A comparison with early 1st millennium Aramaean works of art shows that similar compositions were produced by itinerant craftsmen if not altogether in a peripheral workshop active for some time in North Syria. On the evidence of the Assyrian cylinder of an Aramaean named Abedkadiāh, we may suggest the Jezireh as the area of a similar cultural symbiosis. In this instance, the atlants which usually support the winged sun (which is on the ivory plaques replaced both figuratively and ideologically by the criocephalic sphinx) are ram-headed, and such is the object of their devotion, a criocephalic hawk popularized in Egyptian art of the Third Intermediate Period.⁷¹

The omnipresent Egyptian influence in the art of the Levant is revitalized in the early 1st millennium by economic factors such as the extension of the Gyblite and Sidonian shipping agencies at Tanis already mentioned in the Wenamun report, trade and fishing facilities in the eastern delta and, probably, the inset of widely acclaimed Phoenician know-how in naval and building programs. If all this fills in the background of a diplomatic offensive as materialized by pharaonic gifts sent to Byblos and Arwad, the military success of Sheshonq's campaign to Palestine, involving chariots and cavallery, may be measured by the considerable output of workshops producing equestrian bridle harness ornaments

⁷⁰ As noted already by Mallowan, *Nimrud and Its Remains* II (n. 28), 548.

⁷¹ On the seal, see P. Bordreuil in: id. & E. Gubel, *BAALIM* III, *Syria* 63 (1986) 417-435, esp. 425f, III.3; id., *Le répertoire iconographique des sceaux araméens inscrits*, in: Sass & Uehlinger, *Studies* (n. 20), 74-100, esp. 84f with fig. 13; on the iconography, see Gubel, *Phönizien* (n. 21).

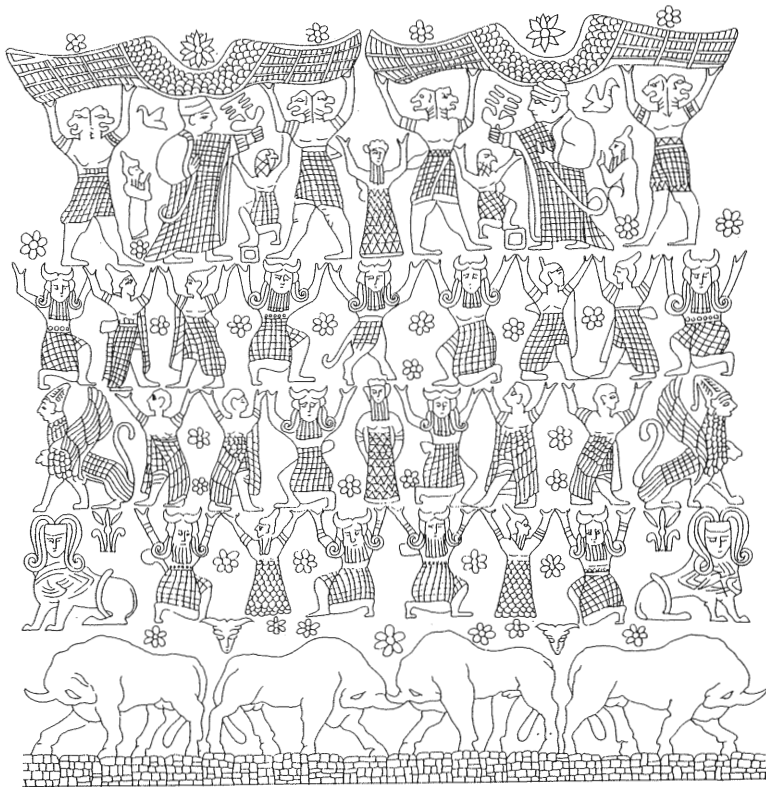


Fig. 29 Open-work plaque from Megiddo, 13th century BCE.

in bronze and ivory. In fact, these workshops produced exactly the same articles for the descendants of the *maryannu* than those already copied more than half a millennium before by the Egyptians in the wake of their glorious Asiatic campaigns. With respect to this meeting's topic, we must stress that both the typology and iconography of Late Bronze Age Egyptian eye blinkers and frontlets are reproduced in similar schemes of combination, albeit occasionally with the addition of details to fit then current taste.⁷²

In sharp contrast with the integration of Achaemenid and Greek elements in local art during the Persian period, Phoenician art of the classical era betrays a marked reluctance to integrate Assyrian details, let alone motifs. The only notable exception appears in the production of the *tridacna squamosa* recipients, the engraved designs of which occasionally allow for Assyrian intrusions in the form of the winged anthropomorphic sun-god and other minor details.⁷³ It must be reminded, however, that this particular production is confined to the years

⁷² Again, cf. Gubel, *Phönizien* (n. 21).

⁷³ Cf. R. A. Stucky, *The Engraved Tridacna Shells* (Dédalo X/19), Sao Paolo 1974; D. Reese, A new engraved Tridacna Shell from Kish, *JNES* 47 (1988) 35-41.

680–620, in other words, a lapse of time situated between the Assyrian conquest of Sidon, its replacement by *Kār-Aššur-aḥḫē-iddina* and the decline of the Mesopotamian empire. In other words, the mere existence of this unique and short-lived Assyrianizing repertoire is more likely to illustrate the Assyrian take-over of the Phoenician viz. Sidonian-run Red Sea trading route, than to suggest a sudden, and actually unique, openness with regard to Mesopotamian artistic concepts and traditions.

5. DEFINITION OF LOCAL WORKSHOPS

The representation of a god identifiable as Reshef on ivory frontlets found in well NN at Nimrud suggests Sidon, capital of the “land of the Reshefs” as the most likely place of origin of this and stylistically related works.⁷⁴ Among the blinkers, attention may be drawn to a group of horse frontlets depicting the nude goddess either with lotus flowers in both hands, holding snakes and/or lions by their hindlegs or fiercely standing atop the leonine head of Sekhmet. Her iconography is reminiscent of that of the deity referred to in Egypt as Qadesh, a title meaning “the Holy One” rather than a theonym as one should remember. Here again, a Sidonian origin is to be reckoned with.⁷⁵ Another group of ivories, though of a different workshop, situates two attendants with piriform juglets and ‘Khnum scepters’ within a *naos* the superstructure of which is decorated with a winged sun-disc. This is the type of the Sidonian *naiskoi*, at least two examples of which have their lateral sides decorated with the very same motif which survives on Sidonian coins of the Persian period.⁷⁶

Still during the aforementioned period, one of the emblematic decorative designs of Sidonian relief coffins is that of a single, or a pair of griffins placed within the volutes of a Sacred Tree.⁷⁷ Exclusive as this design transmitted via the glyptic medium appears, it may give a hint as to the origin of the early Iron Age ivory workers who developed its ultimate prototype.⁷⁸

Yet as for Sidon or, at least some Sidonian stronghold as the possible origin of specific groups of Phoenician ivories, we may even venture to compare ivory blinkers depicting a griffin or a ‘Monthu sphinx’ with the bronze pair representing hawk-headed sphinxes and inscribed on the unusual name of Baana. Is it a mere coincidence indeed that this name refers since the days of king David to

⁷⁴ F. Safar & M. Sa‘id al-Iraqi, *Ivories from Nimrud*, Bagdad 1987, pls. 116f. The combination with Bes figures recurring later on the Amathous sarcophagus carved under strong Sidonian influence does nothing but reinforce this supposition: V. Tatton-Brown, in: A. Hermary, *Amathonte II.2: la sculpture*, Paris 1981, pl. 80 left.

⁷⁵ See Gubel, Phönizien (n. 21); and the forthcoming monograph mentioned in n. 47.

⁷⁶ Cf. already P. Naster, Le suivant du char royal sur les doubles statères de Sidon, *Revue Belge de Numismatique* 103 (1957) 5-20.

⁷⁷ Hermary, *Amathonte II.2* (n. 74), pl. 80 right.

⁷⁸ See Herrmann, *Ivories from Room SW 37* (n. 23), pls. 324-327.

the land of Asher, much later still the homeland of the Sidonian king Baana?⁷⁹ Leaving the matter up to future verification, this brief excurs may suffice to demonstrate that the analysis of particular motifs or even details used throughout different media of Phoenician art may provide arguments to tackle the problem of regional styles in general, or even the definition of individual workshops in particular.

CONCLUSIONS

The apparently enthusiastic use of Third Intermediate Period Egyptian iconography during the early 1st millennium in Phoenicia is certainly not to be interpreted as a lack of creativity of a 'cultural parasite' within Levantine societies, but rather as the base-line of a planified program sponsored by a coalition of two new political partners within one and the same context. Using the visual propaganda of a common ally as the mortar of a new political entity's cultural profile, Sidon and Tyre successfully manipulated the mass media of iconography in projecting the illusion of unity in their common commercial endeavours on that of the cultural realm as well. As it appears, many tricks of this illusion were bound to outlive a performance which had long vanished from the political stage when the tale of the two cities was abruptly put to an end by the Assyrian invasions of the late 8th century BCE.

⁷⁹ Gubel, *Phönizien* (n. 21) for details.

SOURCES OF FIGURES

- Fig. 1 AAAS 1986-87 (1989), cover.
 Fig. 2 Falsone, *La Fenicia* (n. 3), 84, fig. 5.
 Fig. 3 G. Perrot & C. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité. T. III: Phénicie et Chypre*, Paris 1885, 413, fig. 283.
 Fig. 4 Keel, *Bogen* (n. 7), 31, fig. 10.
 Fig. 5 Perrot & Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité. T. III*, 129, fig. 73.
 Fig. 6 Ibid., 131, fig. 76.
 Fig. 7 G. Perrot & C. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité. T. II: Chaldée et l'Assyrie*, Paris 1884, 736, fig. 38.
 Fig. 8 S. Moscati, *L'épopée des Phéniciens*, Paris 1971, 90, fig. 10.
 Fig. 9 Acquaro, *I rasoi punici* (n. 12), fig. 74:1.
 Fig. 10 Ibid., fig. 40:1.
 Fig. 11 O. Keel, *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen*, Einsiedeln – Zürich 1972, 143, fig. 221, 222.
 Fig. 12 S. Moscati, *L'épopée des Phéniciens*, Paris 1971, 86, fig. 8.
 Fig. 13 Perrot & Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité. T. III*, 133, fig. 81.
 Fig. 14 O. Keel, *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen*, Einsiedeln – Zürich 1972, 173, fig. 264.
 Fig. 15 R. Pietschmann, *Geschichte der Phönizier*, Berlin 1889, 247.
 Fig. 16 a Gubel, *Les Phéniciens* (n. 54), 221, no. 250. b G. Perrot & C. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité. T. II: Chaldée et l'Assyrie*, Paris 1884, 739, fig. 399.
 Fig. 17 Gubel, *The Iconography* (n. 20), 108, figs. 16-18.
 Fig. 18 a Drawing Inès Haselbach, Fribourg, after P. Pamminger, *Ägyptische Kleinkunst aus der Sammlung Gustav Memminger*, Leonberg 1991, 109f, no. 73. b Drawing Inès Haselbach, Fribourg, after G. Herrmann, *Ivories from Room SW 37 Fort Shalmaneser. Plates* (Ivories from Nimrud IV,2), London 1986, pl. 256:991.
 Fig. 19 G. Quattrocchi Pisano, *I gioielli fenici di Tharros nel Museo Nazionale di Cagliari* (CSF 3), Roma 1974, figs. 3:107, 110; 4:127; 10:288.
 Fig. 20 a-b Gubel, *The Iconography* (n. 20), 107, fig. 12f. c Deutsch & Heltzer, *New Epigraphic Evidence* (n. 2), 78, fig. 75.
 Fig. 21 a O. Keel, *Jahwe-Visionen und Siegelkunst* (Stuttgarter Bibel-Studien 84/85), Stuttgart 1977, 100, fig. 76. b Drawing Inès Haselbach, Fribourg, after Herrmann, *Ivories from Room SW 37 Fort Shalmaneser*, pl. 80:351. c P. M. Bikai, *The Phoenician Pottery of Cyprus*, Nicosia 1987, pl. XIV: 353, 355f.
 Fig. 22 H. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Near East*, Harmondsworth 1970, 196 fig. 223.
 Fig. 23 Th. Bossert, *Altsyrien*, Tübingen 1951, fig. 69.
 Fig. 24 Drawing Inès Haselbach, Fribourg, after G. Markoe, A terracotta warrior from Kazaphani, Cyprus, with stamped decoration in the Cypro-Phoenician tradition, *RSF* 16 (1988) 15-19, pl. I:1.
 Fig. 25 Gubel, *Notes on the Role of Moulds* (n. 45), 487 fig. 7.
 Fig. 26 R. Dussaud, *L'art phénicien du IIe millénaire*, Paris 1949, 89, fig. 49.
 Fig. 27 Drawing Inès Haselbach, Fribourg, after Mallowan, *Nimrud and Its Remains II* (n. 28), 549, figs. 483f.
 Fig. 28 H. G. Güterbock, *Matériaux pour l'étude des relations entre Ugarit et le Hatti*, *Ugaritica III*, Paris 1956, 22 fig. 27.
 Fig. 29 Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Near East*, 235, fig. 274.

Kyprische Bildkunst zwischen 1100 und 500 v. Chr.

HANS-GÜNTER BUCHHOLZ*

1. EINLEITUNG UND METHODOLOGISCHE VORBEMERKUNGEN

Zypern ist als Insel eine allseitig durch das Meer begrenzte geographische Einheit. Insofern muß auch die Archäologie von Zypern als ein gut überschaubarer Glücksfall angesehen werden (vgl. Karte). Jedenfalls sind die Kulturgrenzen beispielsweise zwischen Palästina und Syrien oder Nordsyrien und Kilikien oder Kilikien und Inneranatolien weitaus weniger eindeutig festgelegt. Aus dem Gesagten ist nicht zu folgern, daß sich die Bodenfunde unserer Mittelmeerinsel ausnahmslos als einer nicht nur geographischen, sondern auch ethnischen und kulturellen Einheit zugehörig erweisen. Abgesehen von der Beachtung konkurrierender autochthoner, griechischer und phönikischer Gruppierungen hat der Archäologe laufend auf Fremdimporte unter den Funden Zyperns zu achten, die aus nahezu sämtlichen Nachbargebieten des östlichen Mittelmeeres stammen können. Solche Funde von der Insel dokumentieren somit nicht Kyprisches; sie könnten allenfalls als materielle Vehikel des Eindringens geistiger, künstlerischer

* Ich danke den Veranstaltern für die freundliche Einladung, Gastfreundschaft und Mühe mit der Durchführung bis hin zum Druck der Symposiumsbeiträge. Die Vorlagen für meine Abbildungen habe ich größtenteils meinen eigenen, z. T. noch ungedruckten Arbeiten entnommen, manches – nicht immer zu meiner vollen Zufriedenheit – selber gezeichnet. Ein Verzeichnis der Quellen für die Abbildungen findet sich am Ende des Beitrags. Die Vorlagen für die Tafeln sind bis auf Pl. XXXI:6 und XXXI:7 von dem jeweils genannten Museum zur Verfügung gestellt worden.

Besondere Abkürzungen in diesem Beitrag:

- | | |
|-------|---|
| CyM | Cyprus Museum, Nikosia. |
| ICS | O. Masson, <i>Les inscriptions chypriotes syllabiques</i> , Paris 1961 (21983 mit 'Addenda Nova'). |
| KDG | V. Karageorghis & J. Des Gagniers, <i>La céramique chypriote de style figuré: âge du Fer, 1050-500 av. J.-C.</i> , Roma 1974. |
| KGD.S | Id., Supplément 1979. |
| MMA | Metropolitan Museum of Art, New York. |
| Myres | J. L. Myres, <i>Handbook of the Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus, The Metropolitan Museum of Art</i> , New York 1914 (unveränderter Nachdruck 1974). |
| SCE | E. Gjerstad et al., <i>The Swedish Cyprus Expedition: Finds and Results of the Excavations in Cyprus 1927-1931</i> , Stockholm 1934-. |

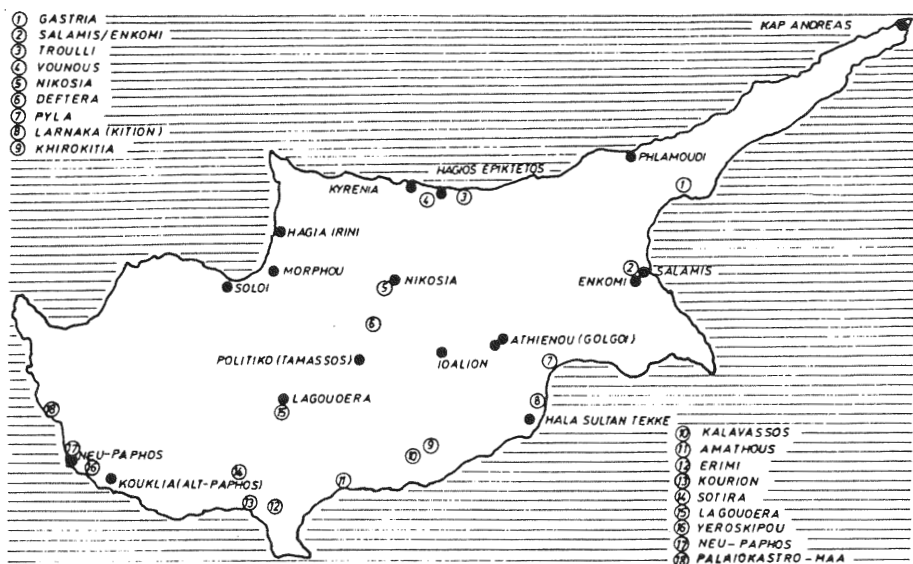
scher und religiöser Anregungen aus dem Ausland angesehen werden (z. B. *Pl. XXXI:5*).¹

Ein ungewöhnlich eindeutiger Fall des Datums (post) für eine Übernahme fremder Bildformen liegt mit den Symbolen der Münzen kyprischer Stadtstaaten vor. Denn die älteste Prägung Zyperns wird ab frühestens 560 v. Chr. in den Silbermünzen König Euelthons von Salamis greifbar.² Darauf ist der liegende Widder unverkennbar bis in die Details hinein griechisch, desgleichen sind es die hockenden Sphingen auf den Prägungen von Idalion³, für die es in der archaisch-ostgriechisch-jonischen Numismatik genaue Parallelen gibt, so auch

¹ An der hier nicht wiederholten Rückseite: 'Ziegen am Lebensbaum'. – Literatur zu weiteren griechischen, nahöstlichen, ägyptischen Importen auf Zypern: J. L. Benson, *Horse, Bird and Man. The Origins of Greek Painting*, Amherst, MA, 1970; J. Boardman, *Archaic Finger Rings*, *AntK* 10 (1967) 3ff (zahlreiche kyprische Fingeringe); ders., *Archaic Greek Gems*, Oxford 1968 (zahlreiche kyprische geschnittene Steine); ders., *Kolonien und Handel der Griechen. Vom späten 9. bis zum 6. Jahrhundert v. Chr.*, München 1981 (dt. Fassung von *Greeks Overseas. Their Early Colonies and Trade*, London 1964, 1973 [1980]); H.-G. Buchholz & R. Nicholls, *The Provenance of the Cambridge Skyphos by the XY-Painter*, *JHS* 98 (1978) 162ff; H.-G. Buchholz, Doppeläxte und die Balkanbeziehungen des ägäischen Kulturkreises, in: *Papers presented to the International Symposium on the Ancient History and Archaeology of Bulgaria*, Part 1, Nottingham 1983, 43ff (Einschluß kyprischer Funde); ders., Eine attisch-schwarzfigurige Kanne im CyM, *AA* (1984) 555ff; ders., Brettspielende Helden, *ArchHom* T (1988) 126ff; ders., Der Gott Hammon und Zeus Ammon auf Zypern, *AM* 106 (1991) 85ff; ders., Die archäologische Forschung im Zusammenhang mit Homer, Gesamtüberblick, in: J. Latacz (Hg.), *Zweihundert Jahre Homer-Forschung. Rückblick und Ausblick* (Colloquium Rauricum 2), Stuttgart u. a. 1991, 11ff; ders., Ein syrisches Dreifußbecken in Zypern, in: I. Kottsieper u. a. (Hg.), "Und Mose schrieb dieses Lied auf..." (FS O. Loretz; AOAT 250), Kevelaer & Neukirchen-Vluyn 1998, 133-150 (zur Sphingen-Ikonographie); F. Canciani, *Bildkunst* (ArchHom II/N) Göttingen 1984/1990; G. Clerc et al., *Fouilles de Kition. II: Objets égyptiens et égyptisants*, Nicosia 1976; J. N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery*, London 1968; W. Culican, *Opera Selecta. From Tyre to Tartessos* (SMA Pocketbook 40), Göteborg 1986; I. Deger-Jalkotzy, The Post-Palatial Period of Greece, an Aegean Prelude to the 11th Century B.C. in Cyprus, in: V. Karageorghis (ed.), *Proceedings of the International Symposium "Cyprus in the 11th Century B.C."*, Nicosia 1994, 11ff; A. Destrooper, Cyprus and the Aegean at the End of the Archaic and the Beginning of the Classical Period. The Numismatic Evidence, in: *International Archaeological Conference (ed.), Kypros. Tmema Archaïotetou/Cyprus and the Aegean in Antiquity. Proceedings of the International Archaeological Conference*, Nicosia 1997, 295ff; E. Gjerstad, Decorated Metal Bowls from Cyprus, *OpArch* 4 (1946) 1ff; dazu ders., Additions and Corrections, in: V. Karageorghis & A. Christodoulou (Hg.), *Praktika tou Protou Diethnous Kyprologikou Synedriou*, Nikosia 1972, 61ff; ders., *SCE IV/2* (1948); ders., *Greek Geometric and Archaic Pottery Found in Cyprus*, Stockholm 1977; G. Kopcke, *Handel* (ArchHom II/M), Göttingen 1990; G. Markoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean* (University of California Publications. Classical Studies 26), Berkeley – Los Angeles – London 1985; dazu H. Matthäus, *Metallgefäße und Gefäßuntersätze der Bronzezeit, der geometrischen und archaischen Periode auf Cypern mit einem Anhang der bronzzeitlichen Schwertfunde auf Cypern* (PBF II,8), München 1985; O. Masson & M. Sznycer, *Recherches sur les Phéniciens à Chypre* (Hautes études orientales 3), Genève – Paris – Droz 1972.

² ICS 318 no. 319, Pl. 54. Vgl. die Rezension von G. Neumann, *Gnomon* 66 (1984) 267f.

³ ICS Pl. 38; Destrooper, Cyprus and the Aegean (Anm. 1), 296f Anm. 12-17.



Frühe archäologische Fundorte auf Zypern in Auswahl. Im Nordwesten der Insel fehlen die archaische Stadt Marion und der klassische Palast von Vouni. Die heutige Stadt Larnaka, antik Kition, liegt zwischen den Ziffern 7 und 8.

für den Stier oder die Taube auf Münzen von Paphos⁴, wie schließlich für das Löwenbild der Stadt Marion, das stärker an Attischem orientiert war und erst nach 500 v. Chr. anzusetzen ist.⁵ Man wird nicht fehlgehen, wenn man kypri-sche Münzen des 6. Jhs. v. Chr. in der Hauptsache als von jonischen Fachleuten nach kleinasiatisch-ostgriechischen Vorbildern gemacht ansieht. Dieser konkrete Fall von ikonographischen Fremdanleihen ist erstens während der ersten Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrtausends relativ spät, und zweitens ist er nicht repräsentativ für die große Zahl lokaler Kunsthandwerksbetriebe, die für einen privaten Markt, also weder im staatlichen Auftrag noch notwendig in denselben Materialien und Techniken wie die hochspezialisierten Münzstempelschneider und -präger arbeiteten.

Während im III. Jahrtausend v. Chr. und vielleicht noch früher in der materiellen Kultur Zyperns anatolische Einflüsse spürbar sind, fällt es in nachhethitischer Zeit nicht leicht, etwa kilikische oder phrygische Elemente im Fundstoff der Insel zu erkennen. Doch der autochthone Bevölkerungsanteil Zyperns – eisenzeitlich besonders ausgeprägt in Amathous vertreten – scheint sich trotz sprachlicher und ethnischer Verwandtschaft mit Völkern Kleinasiens kulturell, und somit ebenfalls in der Ikonographie, nicht besonders an den nördlichen Nachbarn orientiert zu haben. Anders steht es mit der Bilderwelt des südli-

⁴ ICS Pl. 8-9.

⁵ ICS Pl. 25.



Fig. 1 Bild eines Greifen aus Altpaphos-Skales

chen Nachbarn, Ägyptens, dessen Einfluß auf Zypern zu allen Zeiten mit Händen zu greifen ist. In diesem Fall – und das gilt ganz erheblich für die frühe und mittlere Eisenzeit – wäre allerdings auf phönikisch-syrische Vermittlung zu achten. Ikonographisch tragen die meisten 'ägyptischen' Funde der geometrischen und archaischen Perioden der Insel alle Merkmale 'ägyptisierender' Umformung libanesisch-nordsyrischen oder zusätzlich kyprischen Gepräges.⁶ Wir haben es demnach in derartigen Produkten unter den dortigen Bodenfunden nicht bzw. höchst selten mit original-ägyptischen Zeugnissen zu tun.⁷

Eine besondere Schwierigkeit bereitet uns das phönikische Element; denn in zahllosen Fällen ist eine Trennung der aus Phönikien eingeführten Objekte von solchen, die auf der Insel in kolonialphönikischen Werkstätten hergestellt worden sind, praktisch unmöglich.⁸ Jedenfalls könnte sich eine Konfliktsituation zwischen dem Thema kyprischer Ikonographie und der phönikischen ergeben, wenn man beispielsweise eine Gruppe wichtigster Bildträger in Betracht zieht: die zahlreichen, prächtig verzierten Metallschalen.⁹

⁶ Vgl. u. a. neben den in Anm. 1 genannten Arbeiten von Buchholz, Culican und Markoe auch W. Helck, *Die Beziehungen Ägyptens und Vorderasiens zur Ägäis bis ins 7. Jh. v. Chr.* (Erträge der Forschung 120), Darmstadt ²1995.

⁷ Vgl. Clerc et al., *Kition II* (Anm. 1).

⁸ Unerörtert muß bleiben, daß und wie sich die heutige Archäologie gegenüber derartigen Problemen naturwissenschaftlicher, also fachfremder Methoden zu bedienen sucht. Erstens sind deren Ergebnisse längst nicht immer stichhaltig, weil die Argumentationsketten lücken- oder fehlerhaft sind, und zweitens bedeuten gerade derartige Versuche ein Eingeständnis der Unzulänglichkeit der konventionellen Methoden der Archäologie selber.

⁹ So hat sich denn gegenüber diesen früher als 'kypro-phönikisch', dann aber auch überhaupt als kyprisch in Anspruch genommenen Kunstgütern der letzte umfassende Bearbeiter, G. Markoe, aus der Affaire gezogen, indem er seinem Buch den Titel *Phoenician Bronze and*

Der etwas ferner stehende Beobachter hat außerdem zu berücksichtigen, daß es "die kyprische Archäologie", nämlich eine ausschließlich auf Zypern spezialisierte Archäologie, nicht gibt, jedenfalls nicht in der deutschen Wissenschaftspraxis, so wenig, wie wir uns eine thessalische oder makedonische Regionalarchäologie leisten. Das hat mit der Etablierung an den Universitäten und der Abgrenzung unseres Faches gegenüber Nachbardisziplinen sowie seiner eigenen Problemgeschichte zu tun. Darauf kann hier nicht näher eingegangen werden. Daß dies in der angelsächsischen, schwedischen und auch in der französischen Altertumswissenschaft etwas anders aussieht, sei lediglich erwähnt. Nach deutschem Archäologieverständnis sind für die Arbeit im 'Östlich-Provinziellen' – abgesehen von 'Outsiders' – vorrangig klassische Archäologen gefragt: Seit dem vorigen Jahrhundert ist man daran gewöhnt, das Kyprische als Randerscheinung des Griechischen zu bewerten. Zu bedenken ist natürlich, daß sich diese Praxis herausbildete, lange bevor es zur Etablierung einer 'Verderasiatischen Archäologie' und einer 'Vor- und Frühgeschichte' kam. In die Aufgabengebiete der ersteren gehört jetzt die phönikische Ikonographie voll und ganz hinein. Und schließlich sind die Funde und archäologischen Voraussetzungen auf der Insel von der Art, daß sehr stark auch die 'Prähistorie' (Vorgeschichtsarchäologie) an der Erforschung zu beteiligen ist.

Was die Epochen und Perioden betrifft, so interessieren uns an dieser Stelle die kulturell alles Spätere aufbauende Bronzezeit und die erste Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrtausends. Damit grenzt sich auch das ikonographische Thema, das man mir zuwies, chronologisch ab. Wir lassen die in Analogie zur griechischen Kunst- und Kulturgeschichte benannten Epochen Klassik, Hellenismus und römische Kaiserzeit beiseite. Es wäre freilich nicht unerheblich, Kontinuität und/oder Brüche zwischen den Phänomenen des zweiten und des ersten vorchristlichen Jahrtausends zu erkennen und zu behandeln. Was uns im folgenden bleibt, ist der ikonographische Befund geometrischer und archaischer Zeit (etwa 1100–500 v. Chr.). Zur allgemeinen Orientierung schließe ich eine chronologische Tabelle an.¹⁰

Ohne damit die Frage nach Kontinuität oder Diskontinuität schon beantwortet zu wollen, sei nur soviel gesagt: Im 'Dunklen Zeitalter', in der Übergangsepoche von der Bronze- zur Eisenzeit – in Analogie zu den Verhältnissen in Griechenland auch 'Protogeometrische Periode' genannt, herkömmlich allerdings noch immer als 'Late Cypriote III B' zur ausgehenden Bronzezeit gezogen – gibt es so gut wie keine Bilder, wenn man wie in der Bronzezeit zuvor und in der Archaik seit dem ausgehenden 8. Jh. v. Chr. Vasen als wesentlichste Objektart für die ikonographische Forschung bewertet, wozu unten Weiteres zu sagen sein wird. Sowohl in der lokalkyprischen keramischen Gattung 'Proto White Painted' des 11. Jhs. v. Chr. als auch in den unterschiedlichsten keramischen Gattungen der ersten Jahrhunderte geometrischer Zeit sind Bilder, die diesen

Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean gab (Anm. 1). Wenn jedoch H. Matthäus in seinem Band über die Metallgefäße Zyperns und in weiteren Aufsätzen gewisse Um-datierungen erfolgreich mittels kyprischer Parallelen vornahm, dann ist damit bewiesen, daß wir es mit kyprischen Produkten zu tun haben müssen oder daß von einer ganz engen Symbiose solchen kyprischen und phönikischen Kulturgutes überhaupt auszugehen ist.

10 Zu den datierenden Keramikgattungen (letzte Spalte) s. SCE IV/2.

1200–1050	Spätkyprisch III B / Protogeometrisch	'Proto White Painted'
1050–950	Geometrisch I	Keramikgattungen I
950–850	Geometrisch II	II
850–725	Geometrisch III	III
725–600	Archaisch I	IV
600–500/480	Archaisch II	V

Periodisierung der kyprischen Archäologie

Namen verdienen, außerordentlich selten und selbst dingliche Symbole nicht häufig. Es wäre also die gesamte – sich leicht abgewandelt immer wiederholende – Ornamentik in die ikonographische Betrachtung einzubeziehen, wie dies in der Tat mit den geometrischen Mustern und Symbolen der attischen Vasenmalerei dieses Zeitabschnittes geschehen ist. Wenn ich darauf verzichte, dann in strenger Auslegung meines Themas aus Zeit- und Raumgründen¹¹. Es sind da im früheisenzeitlichen und anschließenden geometrischen Repertoire der Vasenmalerei zu beobachten: Schlangen- und Wellenlinien, Rautenbänder, mit linearen Mustern gefüllte Quadrate, Metopenfelder oder Dreiecke¹², Kreis- und Sonnenmotive¹³, einfache sowie Haken- und Malteserkreuze (z. B. *Fig. 2*¹⁴; vgl. *Pl.*

¹¹ Bei einigen abstrakten Mustern auf Vasen des 11. Jhs. mögen dingliche Symbole, also stark geometrisierte Abbilder, gemeint sein, etwa in: V. Karageorghis, *Alaas. A Protogeometric Necropolis in Cyprus*, Nikosia 1975; C. M. Alderman, *Cyprogeometric Pottery. Refinements in Classification* (Bibliothek des en Athenais archaiologikes hetaireias 77), Athen 1976, bes. fig. 5:1-23, 12:1-38. Frühe Bilder sind erfaßt von A. Pieridou, *O Zographikos rhythmos tes proimou kyprogeometrikes periodou*, *Kypriakai Spoudai* 31 (1967) 53ff; dies., *O Protogeometrikos Rhythmos en Kypro*, Athen 1973, Pl. 6:10, 31:1-7, 32:1-6; s. ferner M. Iakobou, *The Pictorial Pottery of the 11th Cent. B.C.* (SIMA 78), Jønsered 1988; M. Yon, *Animaux Symboliques dans la céramique chypriote du XIe s.*, in: V. Karageorghis (ed.), *Proceedings "Cyprus in the 11th Century B.C."*, Nicosia 1994, 189ff; Deger-Jalkotzy, ebd. 18ff mit fig. 4:1-5. Zu Interpretationsfragen u. a. G. Dotzler, *Ornament als Zeichen. Methodologische Probleme der archäologischen Interpretation*, Frankfurt a. M. u. a. 1984; H. Biedermann, *Bildsymbole der Vorzeit. Wege zur Sinndeutung der christlosen Kulturen*, Graz 1977.

¹² Zur Interpretation geometrisierter Bilder in anderen Frühkulturen vgl. W. Gaerte, Kosmische Vorstellungen im Bilde prähistorischer Zeit: Erdberg, Himmelsberg, Erdnabel und Weltenströme, *Anthropos* 9 (1914) 956ff.

¹³ Vgl. B. Goldman, An Oriental Solar Motiv and its Western Extension, *JNES* 20 (1961) 239ff.

¹⁴ Zur Stilanalyse und Trennung von regionalen Töpfereien des früheren 1. Jts. v. Chr. auf Zypern s. F. Vandenabeele, De Dekorative Stijlen bij het Zwart-op-Wit en het Tweekleurig Beschilderd Vaatwerk der Cypro-Geometrische Periode, *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde* 20 (1967) 5ff.

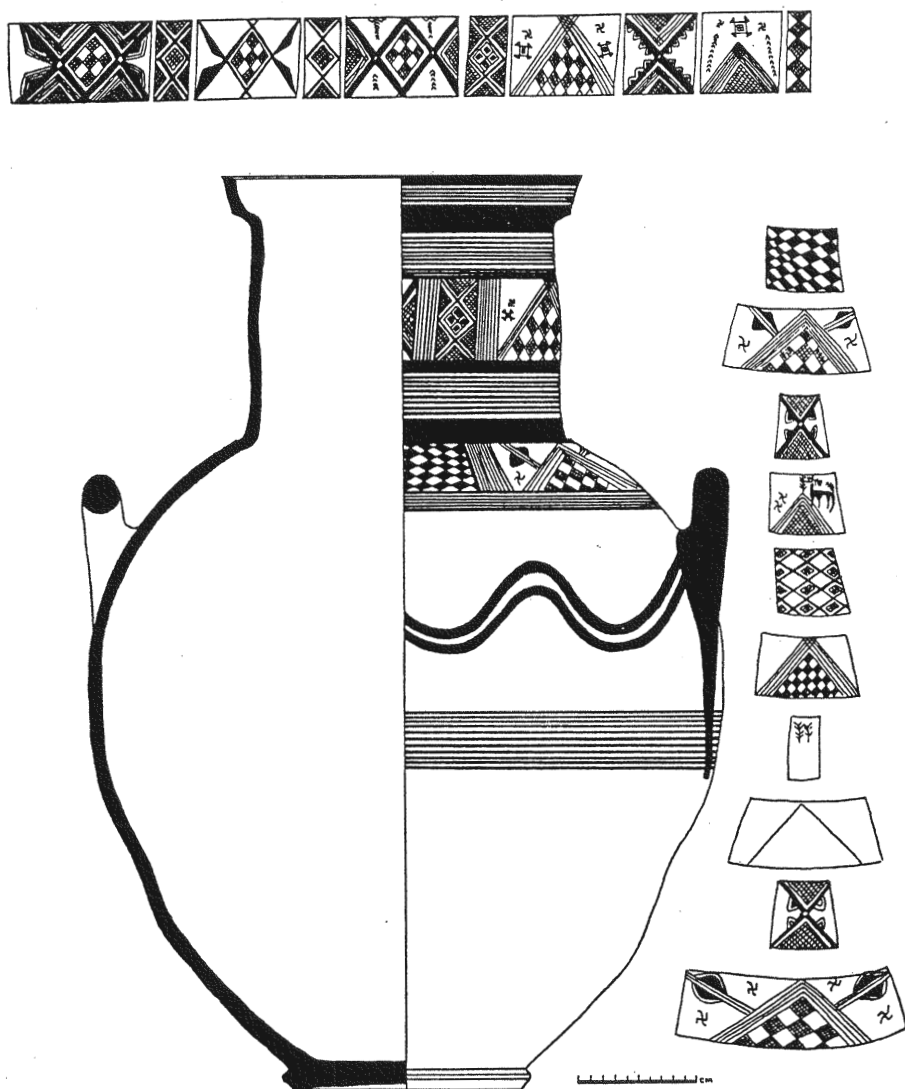


Fig. 2 Muster eines Gefäßes der Gattung 'White Painted III/IV' aus Aradippou bei Larnaka (BM 80/VII-10/1).

XXIX:1-2, XXXI:6) und weitere kosmische Symbole, sowie zunächst ganz selten Abstrahiert-Pflanzliches.¹⁵

Insofern unsere Betrachtung bezüglich der Kulturprovinz und Chronologie abgegrenzt ist, wäre vorweg noch ein Wort zur Fragestellung, mithin zum Ziel der Untersuchung, und schließlich zur Methode ikonographischer Hermeneutik angebracht.

Einer der bedeutenden Archäologen seiner Generation, Heinrich Bulle, hat 1913 im *Handbuch der Archäologie* "Wesen und Methode der Archäologie" definiert, und zwar schrittweise von der Auffindung zur restaurativen und beschreibenden Wiederherstellung von 'Denkmälern' aller Art, großen und kleinen, bedeutenden und unbedeutenden, in Analogie zu bereits Bekanntem und Gesichertem, zur Zeitbestimmung und schließlich zur 'äußeren' und 'inneren' Erklärung, weil sich nach Bulle nicht nur 'Inhalt' und 'Form' im Kunstwerk vereinigen, sondern es einen künstlerischen und einen geistigen Inhalt gibt: "Die Kunst kann nicht erzählen, sie muß charakterisieren... Die wichtigste Scheidung aber ist die angedeutete zwischen innerlicher und äußerer Charakterisierung...", und weiter: "Vermag man beliebte Gegenstände durch Jahrhunderte hindurch in ihren Abwandlungen zu verfolgen, so wird diese 'ikonographische' Betrachtung sich von selbst zu einer kunst- und kulturhistorischen erweitern und damit die Sacherklärung verbreitern. (...) Die äußeren Bilder früherer Epochen wiederzugewinnen ist an sich schon eine reizvolle Aufgabe, die gekrönt wird durch die Erkenntnis der Ideen und Empfindungen, die sich in diesen Bildern verkörpert haben. Für den tiefer Blickenden gibt es nun in der ganzen Fülle der äußeren Dinge eigentlich nichts, was ganz gleichgültig wäre. Die Sachforschung hat sich daher um alle großen und kleinen Gegenstände mit gleicher Liebe zu bemühen, sie zu sammeln, zu vergleichen, nach Gebrauch und Namen auszudeuten und sie schließlich als ein Stück kristallisierte Kultur, im inneren Zusammenhang mit der Epoche, aus der sie stammen, zu erläutern und zu verstehen. Dadurch tritt die archäologische Sachforschung in engste Berührung zur Geschichte und Philologie, die beide von ihrem Material das Gleiche anstreben, und alle drei werden schließlich verschmelzen zur Kulturgeschichte, deren Hilfswissenschaften sie dann werden. (...) Hier berührt uns die Frage, wie weit und in welchen Beziehungen die höchsten Ideen sich in den sichtbaren Denkmälern ausgedrückt haben und wieviel also die Archäologie zu ihrer Erkenntnis beisteuern kann. (...) Der Zusammenhang zwischen der Erforschung der religiösen Ideen und der Denkmäler ist für das Altertum so stark, daß sich z. B. bei Eduard Gerhard der Begriff der 'Religionsforschung' fast an Stelle dessen gedrängt hatte, was wir heute Denkmälerkunde nennen."¹⁶

Warum erscheinen mir Ansichten und Äußerungen des Verfassers eines Handbuchs aus dem Beginn unseres Jahrhunderts in unserem Zusammenhang wichtig? Die Antwort lautet: Weil im letzten Viertel des 19. Jhs. und im ersten des unseren der Grund für ein Instrumentarium zur Erforschung archäologisch-kunsthistorischer Ikonographien gelegt und dasselbe perfektioniert worden ist. An sich kam damals der vorherrschende Positivismus in den Geisteswissenschaften handfesten und realienkundlichen Ansätzen in der Archäologie entgegen. Entscheidendes ist jedenfalls in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jhs. zur Entwicklung einer prähistorischen

¹⁵ Daß sich dies im 11. Jh. v. Chr. auch außerhalb Zyperns nicht anders verhielt, mag ein Blick auf den Vasendekor von Tell Qasile Str. X zeigen: Auch dort kommen spärlich neben konzentrischen Kreisgruppen, Rauten- und Gitterbändern flüchtig gemalte pflanzliche Ornamente, Vögel und Malteserkreuze vor. Vgl. A. Mazar, *The 11th Century B.C. in the Land of Israel*, in: V. Karageorghis (ed.), *Proceedings "Cyprus in the 11th Century B.C."*, Nicosia 1994, 39ff, hier 52 fig. 5-7.

¹⁶ H. Bulle, *Wesen und Methode der Archäologie*, in: ders. u. a. (Hg.), *Handbuch der Archäologie*, München 1913, 1ff.

Typenlehre geschehen.¹⁷ Und auch die Klassische Archäologie hat sich nicht gescheut, analog Terrakotten in Typenserien zu ordnen. Für eine fundierte Analyse der Gemmenkunst legte A. Furtwängler um die Jahrhundertwende den Grund.

Wissenschaftsgeschichtlich fällt die Entdeckung des 'technischen Ornaments' nicht zufällig in diese Zeit.¹⁸ Dabei handelt es sich um funktionale Objektteile, die zur Dekoration umgewandelt wurden. Beispielsweise sind an griechischen und kyprischen Schmuckstücken, goldenen Halsketten und Armbändern, ursprünglich wirkliche Verknotungen ('Heraklesknoten') zum bloßen Ornament verblaßt. Weniger mühelos sind wohl farbige Streifenmuster an Straußeneiern aus Zypern, Etrurien und zuvor bereits aus dem mykenischen Hellas als schmückende Nachahmung wirklicher Lederriemen an Natureiern zu erkennen, die als Feldflaschen hergerichtet worden waren. Die Bestätigung finden wir bereits in vorzüglich erhaltenen Metallbändern an bronzzeitlichen Straußeneier-Umhängeflaschen aus Palästina.¹⁹ Man wird sagen dürfen, daß die positivistische Forschungsphase unserer Wissenschaft auch im Hinblick auf die Ikonographie mancherlei dauerhaften Nutzen gebracht hat. Freilich blieb es später kein ausschließliches Forschungsziel, die Bedeutung und den funktionalen Standort von 'Realien' und deren Abbildern zu bestimmen. Ich erinnere nur daran, daß selbst 'bloßer' Schmuck einen tiefsinnigen Hintergrund bei den Griechen und anderswo besaß; denn er wurde mit demselben Wort wie das Weltganze, nämlich als 'Kosmos', bezeichnet.

Zwischen den beiden großen Kriegen, in den 20er und 30er Jahren, suchte man dann nach einem vertieften Neuansatz in Archäologie und Kunstgeschichte. H. Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, in der ersten Auflage 1915 erschienen, erreichten im Jahre 1922 bereits die 6. Auflage. Über diesen bedeutenden Mann hieß es später: "H. Wölfflin und die Wiener Kunsthistoriker haben den Stilbegriff ausgeweitet und damit der Kunstgeschichte einen Weg gewiesen, wie sie Geistesgeschichte werden und ihre sprachlosen Monumente zum Reden bringen konnte."²⁰ Der Begriff des "Kunstwollens" (1920) und jener der "symbolischen Form" (1927) stammen aus Titeln bahnbrechender Schriften von E. Panofsky²¹, somit aus Studien, die kunst-

¹⁷ H.-G. Buchholz, Montelius, Griechenland und die deutsche Archäologie, in: P. Åström (Hg.), *Oscar Montelius 150 Years* (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Konferenser 32), Göteborg 1995, 41ff. Wie intensiv Methodenfragen das Publikum archäologischer Vorträge damals (1891) interessierten, zeigt die Diskussion nach Montelius' Berliner Vortrag, abgedruckt im *Correspondenz-Blatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* 22, Nr. 10 (Oktober 1891), 103ff: R. Virchow, "Aus der Gleichzeitigkeit der Form die Gleichzeitigkeit der Herstellung zu folgern ist höchst gewagt, wenn nicht noch andere und entscheidende Gründe hinzukommen... Es wäre z. B. Zypern im Rückstand aus einer älteren Periode geblieben, wofür Herr Ohnefalsch-Richter gute Beispiele geliefert hat." – O. Montelius, "Ich glaube sagen zu können, daß ich gewöhnlich vorsichtig gewesen bin und eine strenge wissenschaftliche Methode aufrecht erhalten habe. Es ist jedoch ein Unterschied zu machen zwischen einfachen und komplizierten Phänomenen..."

¹⁸ C. Schuchhardt, Das technische Ornament in den Anfängen der Kunst, *PZ* 1 (1909) 37ff; 2 (1910) 145ff (Kurzfassung: *AA* [1909] 36).

¹⁹ Für ein bronzzeitliches, mit Bändern bemaltes Straußenei z. B. aus Toumba tou Skourou bei Morphou s. H.-G. Buchholz (Hg.), *Ägäische Bronzezeit*, Darmstadt 1987, 173 Abb. 47a; ein mit Metallbändern versehenes, zur Feldflasche hergerichtetes Straußenei im R. und E. Hecht Museum an der Universität Haifa; mit Tragbändern bemalte tönernen Feldflasche des 11. Jhs. v. Chr. z. B. in V. Karageorghis, *Alaas* (Anm. 11), Pl. 64, Grab 19/6.

²⁰ Zitat aus: B. Snell, Klassische Philologie im Deutschland der zwanziger Jahre, in: ders., *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit*. Studien zur frühgriechischen Sprache, Göttingen 1978/1990.

²¹ E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (hg. von H. Oberer und E. Verheyen), Berlin 1985, bes. 85ff (Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von

theoretische Anregungen von A. Riegl, W. Worringer²² und des genannten Wölfflin wenn nicht aufgriffen, so doch beachteten. Die "innere Form" spielte schon im oben genannten Handbuchbeitrag von H. Bulle eine gewisse Rolle und ging – bei engstem Zusammenspiel von Philologie und Archäologie – letztlich auf W. von Humboldts Begriff der "inneren Sprachform" zurück, der uns dann wieder bei dem bedeutenden Homerforscher K. Reinhardt begegnet. Jedenfalls suchte man nun nach mehr als bloß äußeren Formalien, nach tieferen Gesetzmäßigkeiten in der Kunst, und umschrieb sie mit dem Begriff "Struktur". In der Neubearbeitung des *Handbuchs der Archäologie*, dem von U. Hausmann herausgegebenen einleitenden Band *Allgemeine Grundlagen der Archäologie* (1969), fand die "Strukturforschung" als feste Größe bereits ihre wissenschaftsgeschichtliche Darstellung unter der Überschrift "Die Interpretation der Form". Außer Riegl und Panowsky sind da in erster Linie G. von Kaschnitz-Weinberg und der Marburger F. Matz hervorgehoben, und das Buch "Kunst und Wahrheit" (1958) des Münchener Kunsthistorikers H. Sedlmayrs ist in diese Art der Strukturforschung ebenfalls einbezogen.²³ Im *Handbuch der Archäologie* von 1969 stammt die Behandlung des Abschnitts "Das Problem der Form in der Kunst des Altertums" mit "Form, Stil, Entwicklung, Typik, Gattung, Formanalyse, Interpretation der Form" aus der Feder von B. Schweitzer, nach dessen Tod ergänzt durch U. Hausmann. Dort taucht nun ein neuer Name auf: "Die Überwindung endlich der ästhetischen Anschauungen der Jahrhundertwende und die Reinigung der geistigen Atmosphäre für den Aufbau einer neuen Kunsttheorie ist das große Verdienst B. Croces."²⁴ Schweitzers Handbuchbeitrag geht in seiner Abfassung bis 1931 zurück, als die ästhetischen Schriften des Italieners Croce höchst aktuell waren. Schweitzer wandte sich gegen Typisierungsbestrebungen, die auf Kosten des Lebendigen zu Erstarrungen führen. So sieht er auch die Gefahr der Schematisierung in mechanisch gehandhabter Ikonographie.

Schließlich war Matz in Marburg schulebildend. Sein Nachfolger (H. Drerup) wirkte in seinem Sinne weiter, wie dies dessen Schüler H. Kyrieleis im Nachruf für seinen Marburger akademischen Lehrer faßte: "Ein Grundzug seiner Forschung und Lehre ist vielleicht mit dem Begriff der Strukturforschung am kürzesten bezeichnet, obwohl Drerup den Strukturbegriff nicht mit der theoretischen Abstraktion behandelte, die etwa für die entsprechenden Forschungen von G. von Kaschnitz-Weinberg oder F. Matz kennzeichnend sind."²⁵

Werken der bildenden Kunst); zur Würdigung des Verfassers s. D. Wuttke, Einstein der Kunstgeschichte: Erwin Panofsky zum hundertsten Geburtstag, *Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen* 16 (1992) 91ff.

- 22 W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908, Neuausgabe 1959. In ausführlicherer Analyse wären freilich bedeutend mehr Namen der 20er Jahre zu nennen, bes. J. Stenzel, *Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition*. Ein Beitrag zur Frage der Sprachmelodie, Darmstadt 1925, Neuausgabe 1958; hierzu u. a. G. Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol im Lied der Völker*, Göttingen 1982; W. Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik. Bd. I: Die Ästhetik der Antike*, Basel 1979, 43ff (Die Anfänge der bildenden Künste; Die allgemeinen ästhetischen Ansichten der Griechen).
- 23 Es wird also kaum Zufall gewesen sein, wenn der von E. Buschor aus München als Assistent zu Matz nach Marburg gelangte N. Himmelmann-Wildschütz in der noch heute lezenswerten kleinen Schrift "Der Entwicklungsbegriff der modernen Archäologie" (*Marburger Winckelmann-Programm* 1960, 13ff) sich mit den Strukturforschern – auch kritisch – auseinandersetzte und unmittelbar neben G. von Kaschnitz-Weinberg und Matz das Buch von Sedlmayr zitierte.
- 24 B. Schweitzer, Das Problem der Form in der Kunst des Altertums, in: U. Hausmann (Hg.), *Allgemeine Grundlagen der Archäologie* (Handbuch der Archäologie), München 1969, 163ff, hier 186ff (Kriterien der Formanalyse; Die Interpretation der Form, mit Ergänzungen von U. Hausmann).
- 25 *Gnomon* 69 (1997) 176ff.

2. MYTHEN, EPEN, IKONOGRAPHIE

Zypern hatte keinen Homer²⁶, jedenfalls keinen uns überlieferten. Doch die Kenntnis des griechischen Homer spiegelt sich da und dort seit dem 6. – vielleicht bereits im 7. Jh. v. Chr. – in der Bilderwelt der Insel (s. u.). Auch die Beschäftigung mit der kyprischen Ikonographie hat demnach die grundsätzliche Frage nach Zusammenhängen zwischen Dichtung und darstellender Kunst zu berücksichtigen. Denn unabhängig vom Problem mündlicher oder schriftlicher Tradierung sind Mythen mindestens in ihrem allgemeinen Handlungsrahmen festgelegte Geschichten. Das Bild vermag immer nur den einen oder anderen als wesentlich empfundenen Höhepunkt aus erzählten Handlungsabläufen herauszugreifen. In diesem Sinne war das Mythenbild ein von 'Literatur' abhängiges 'erzählendes' Phänomen mit der Tendenz zur Komprimierung. Weil bestimmte bildliche Darstellungen attischer, korinthischer und böotischer Vasenmalerei die Kenntnis des frühgriechischen Epos voraussetzen und datieren, hat die Frage nach ihrem frühesten Auftreten in der Kunst für die klassische Archäologie eine ungewöhnlich große Bedeutung erlangt.

Der heutige Betrachter hat darauf zu achten, ob sich die Dichtung eines Bildes unmittelbar aus der Natur bedient oder aber ein Kunstwerk beschreibt oder das eine oder andere als Symbol, Allegorie oder Metapher benutzt.²⁷ F. Canciani besprach in seinem Beitrag zur *Archaeologia Homerica*²⁸ in den frühgriechischen Epen beschriebene figürliche Verzierungen an Schmuckstücken und Geräten sowie ebenfalls erwähnte monumentale Bildwerke. Es ergibt sich, daß Homer und Hesiod manchmal Konkret-Bildliches vor Augen hatten, als sie dichteten. Aber umgekehrt ergibt sich aus manchen geometrisch-früharchaischen Werken der Flächen- und plastischen Kunst, daß den bildenden Künstlern/Kunsthandwerkern (Töpfern, Vasenmalern, Herstellern von Bildwerken aus Ton oder Stein, Bronze gießern, -schmieden, Toreuten, Juwelieren, Gemmenschneidern; sie alle waren χειρῖσσοφοι, wie der Eigenname eines frühkretischen Holzschnitzers bezeugt) Bildvorlagen über das gesprochene Wort oder durch geschriebene Dichtung zufließen. Manche Mythen oder Mythenversionen kennen wir überhaupt nur durch die bildende Kunst.²⁹

²⁶ H.-G. Buchholz, Bemerkungen zum Stand der Homerarchäologie, in: D. Musti, *La transizione dal Miceneo all'Alto Arcaismo*, Roma 1991, 67ff, s. unten Anm. 55; ferner: H.-G. Buchholz & H.-P. Gutz, *Die Bildüberlieferung zum Selbstmord des Aias* (ArchHom 3/N), Göttingen 1984, 56ff; A. Ahlberg-Cornell, *Myth and Epos in Early Greek Art. Representation and Interpretation*, Göteborg 1992, mit umfangreicher Bibliographie. Vgl. ferner E. Arbmán, *Mythic and Religious Thought*, in: P. Nilsson, *Dragma M. P. Nilsson* (Skrifter utgivna av Svenska institutet i Rom. Series altera in 8; 1), Lund 1939, 20ff.

²⁷ Kurz (oben Anm. 22).

²⁸ Vgl. oben Anm. 1.

²⁹ Zu diesem Fragenkomplex vgl. vor allem R. Hampe, *Frühe griechische Sagenbildung aus Böotien*, Athen 1936; K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*, München 1964; H. von Steuben, *Frühe Sagen Darstellungen in Korinth und Athen*, Berlin 1968; K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagen Darstellungen bei den Griechen*, Berlin 1969; J. Schär-

2.1. Kentauren

Halb aus Mensch, halb aus Pferd bestehend, stellen 'Kentauren' eine Besonderheit hellenischer Mischwesen dar. Ihr griechischer Name ist nicht befriedigend gedeutet, "mithin ohne Etymologie, wahrscheinlich Fremdwort" (H. Frisk). Sie müssen ebenso wie ihre Sagen zunächst als nur sporadisch auftretende Neuankömmlinge auf Zypern verstanden werden: Erstmals finden wir sie im ausgehenden 12. / frühen 11. Jh. v. Chr., doppelköpfig, als hohle Tonfiguren im Heiligtum des 'Gottes auf dem Barren' von Enkomi (Fig. 3d-f)³⁰, wenig später, ebenfalls figürlich, im protogeometrischen Lefkandi auf Euböa.³¹ In der kyprischen Vasenmalerei der Gattung 'Black Slip Painted II' mittelgeometrischer Zeit tritt einmal ein Kentaur im Innenrund eines Tellers in ungeschickter Wiedergabe als Jäger mit einem zum Schlag erhobenen Bäumchen auf. Unter ihm ist kleiner als Jagdwild ein Hirsch gemalt (Fig. 3c).³² Dies entspricht ganz der Sage der Griechen von den Wald- und Bergbewohnern am Pelion und Ossa, obschon bei Homer, der davon berichtet, die Pferdegestalt der Kentauren etwas zurücktritt.³³

Als rundplastische Arbeit des ersten Viertels des 5. Jhs. v. Chr. ist ein 18,3 cm hohes Werk aus kyrischem Kalkstein zu nennen, dessen Herkunftsort Amathous an der Südküste Zyperns gesichert ist. Es gelangte durch den Antikenhandel ins Musée d'art et d'histoire in Genf³⁴ und steht unverkennbar unter griechischem Einfluß. Der Kentaur greift nach einer jungen Frau ('Nympe'): Dies setzt die Kenntnis jener Mythen voraus, die von Wildheit und Frauenraub der Kentauren berichten. Das Thema ist klassisch im Westgiebel des Zeustempels von Olympia verewigt worden: Die zur Hochzeit des Lapithenkönigs Peirithoos geladenen Kentauren vergreifen sich betrunken an der Braut und den übrigen

fer, Bemerkungen zum Verhältnis von Malerei und Dichtung in der früharchaischen Epoche, in: F. Krinzing u. a. (Hg.), *Forschungen und Funde* (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 21; FS B. Neutsch), Innsbruck 1980. Allen ihren Beobachtungen ist gemeinsam, daß sich Wort und Bild ergänzen, wechselseitig beeinflusst haben.

³⁰ J.-C. Courtois, Le sanctuaire du Dieu au lingot d'Enkomi-Alasia (Chypre) et les lieux de culte contemporains en méditerranée orientale, *CRAIBL* (1973) 223-246, hier 230 fig. 6; ders., in: C. Schaeffer et al. (éd.), *Alasia I*, Paris/Leiden 1971, 280ff, fig. 115-128; P. Misch, *Die Askoi in der Bronzezeit*, Jønsøed 1992, 205ff, Abb. 173; ebd. 226 Anm. 3 und 4 weitere Lit.

³¹ Misch, aaO. (Anm. 30), 217 Abb. 83 (mit vollständiger älterer Literatur).

³² Paris, Louvre AM 961, aus Larnaka; s. A. Caubet, *La Religion à Chypre dans l'Antiquité*, Paris 1979, 11 fig. 11; KDG 141, fig. XIII (dazu meine Rez. in *Gnomon* 51 [1979] 805ff).

³³ Hierzu und zum Folgenden vgl. B. Schiffler, *Die Typologie des Kentauren in der antiken Kunst vom 10. bis zum Ende des 4. Jahrhunderts*, Bern u. a. 1976. Wie frühe Mythen der Griechen mit den Bildern zusammengesehen werden müssen, die diese Mythen nicht illustrieren, sondern mit den Mitteln der bildenden Künste vergegenwärtigen, hat N. Himmelmann-Wildschütz, in einer Mainzer Akademieschrift *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst* (AAWLM 1967), 73ff zu zeigen gesucht, ohne allerdings auf Kentauren einzugehen.

³⁴ Inv.-Nr. P 260, s. A. Hermay, *Amathonte II. Testimonia*, Athènes 1981, 47f no. 42, Pl. 9 (mit Lit.); Schiffler, *Typologie* (Anm. 33), 89f.

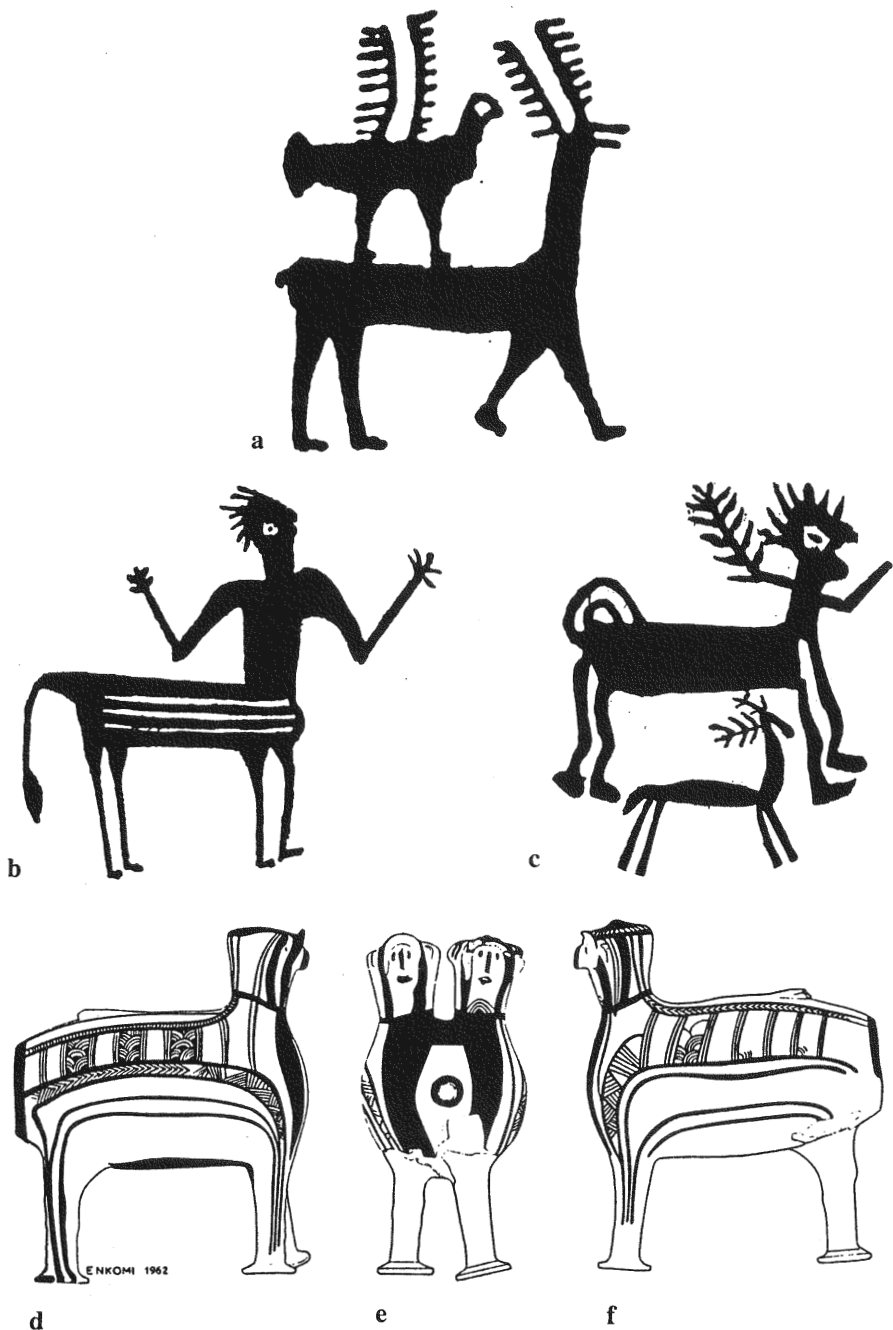


Fig. 3 Hirsch und Vogel: **a** Teller der Gattung 'Bichrome II' – Kentauren; **b** zyprische Vase der Gattung 'White Painted III'; **c** zyprische Vase der Gattung 'Black Slip Painted II, Larnaka' (mittelgeometrische Zeit); **d-f** Heiligtum des 'Gottes auf dem Barren', Enkomi.

Frauen. Doch wesentlich früher, bereits im 8. Jh. v. Chr., begegnen wir in Zypern einem Kentauren mit im Gebetsgestus erhobenen Armen (*Fig. 3b*, 'White Painted III').³⁵ Unter den Terrakotten des 6. Jhs. v. Chr. aus dem Apollonheiligtum von Kourion befinden sich Kentauren mit einem Opfertier auf dem Arm.³⁶ So ist das Repertoire dieser Mischwesen als Jäger, Waldbewohner, Frauenräuber in Zypern um den Typus des frommen Opferers bereichert. Mehrfach spielt an kyprischen Tonfigürchen auch der kriegerische Aspekt eine Rolle, indem Kentauren mit Helm und Schild auftreten.³⁷

Beachtung verdient ein öfter vorgetragener Einwand, daß nämlich einige der genannten rundplastischen Kentauren nicht unbedingt Pferdekörper aufweisen und in der archäologischen Literatur mehrfach als 'Minotauros-Figuren' geführt sind (u. a. aus dem Heiligtum von Hagia Irini/Nordwestzypern³⁸). In der Tat finden sich unter den kyprischen Kentauren auch solche mit weiblichen Brüsten, sogar zweigeschlechtige, sowie andere mit nicht eben pferdegemäßen Hörnern. Doch in den *Dionysiaka* des Nonnos lesen wir von der Erzeugung "gehörnter kyprischer Kentauren" aus dem Samen des Zeus, als dieser vergeblich der Aphrodite von Amathous nachstellte.³⁹ Ich zögere nicht, Kentaurenmythen und die zugehörigen Bildvorstellungen aus Hellas herzuleiten, finde jedoch in der kyprischen Aneignung beider eine gewaltig angeregte Phantasie am Werke.

³⁵ CyM, Inv.-Nr. 1985/X-19/1 (8. Jh. v. Chr.); s. V. Karageorghis, *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1985*, *BCH* 110 (1986) 821-880, hier 826 fig. 6.

³⁶ Louvre, Inv.-Nr. CA 2139; s. M. H. Ohnefalsch-Richter, *Kypros, die Bibel und Homer*, Berlin 1893, Taf. 104:6; J. H. & S. Young, *Terracotta Figurines from Kourion in Cyprus*, Philadelphia 1955, 45 no. 941; 49 no. 992; 220 mit Anm. 1 sowie die fragmentarische, schlecht erhaltene Bronzefigur eines Kentauren des 5. Jhs. v. Chr. ebd. 181 no. M 251, Pl. 70.

³⁷ Beispielsweise Myres 341 no. 2065 ("of archaic Greek type, he wears a soft-pointed helmet of native form and a red painted shield, about 600 B.C."); vgl. eine weitere Terrakotta: V. Karageorghis, A Cypriote centaur figurine rediscovered, *Centre d'Etudes Chypriotes. Cahier* 15 (1991) 25ff, Pl. 1:1-2, 2:1 (CyM, Inv.-Nr. 1990/1-23/1); Kentaur mit Lanze und Rundschild, 'Bichrome V', s. KDG 109f, no. IX 14 (CyM, Inv.-Nr. B 2043).

³⁸ SCE II 785, Typus 3 (650-560 v. Chr.); vgl. E. Gjerstad, Supplementary Notes on Finds from Ajia Irini in Cyprus, *Medelhavsmuseet Bulletin* 3 (1963) 3ff, hier 9 fig. 7, no. 1775. Die Zusammenstellung bei H. Th. Bossert, *Altsyrien*, Tübingen 1951, Abb. 121-125 zeigt allerdings die Variationsbreite in Hagia Irini, einmal tatsächlich Stierhörner am Kopf, dann in einem anderen Beispiel weibliche Brüste. Vgl. bereits Ohnefalsch-Richter, *Kypros* (Anm. 36), Taf. 47; V. Karageorghis, Notes on some Centaurs from Cyprus, in: *Charisterion eis A. K. Orlandon II* (Bibliothekē tes en Athenais Archaïologikēs Hetaireias 54), Athenai 1964, 160ff. Ein prächtig zweifarbig bemalter Kentaur (CyM, Inv.-Nr. 1948/XI-29/1) bei M. Yon, Techniques de décor dans la coroplastique archaïque, in: F. Vandenberghe & R. Lafineur (Hg.), *Cypriote Terracottas. Proceedings of the First International Conference of Cypriote Studies*, Brüssel - Liège - Amsterdam 1991, 241ff, hier 241 mit Pl. 70d.

³⁹ Nonnos, *Dionysiaka* V 611ff, XIV 193ff, XXXII 71f; vgl. u. a. H. Hepding, *Attis, seine Mythen und sein Kult*, Gießen 1903 (Nachdruck Berlin 1967), 104f.

2.2. Herakles, Bellerophon und Pegasos, Gorgo

Die in größerer Zahl auftretenden, mit Löwenfell und Keule ausgestatteten Heraklesfiguren archaisch-klassischer Zeit aus Kalkstein⁴⁰ sagen allerdings wenig darüber aus, ob die zwölf kanonisch festgelegten Taten des Heros den Inselbewohnern geläufig waren, Herakles-Mythen lebendig gehalten und in der bildenden Kunst gestaltet wurden. Die erhaltenen Bildwerke bezeugen nur, daß der Heros vergöttlicht als ein 'Herr der Löwen' festgelegt worden war. Es hat vor allem den Anschein, daß auf Zypern eine beträchtliche Mischung mit phönikischem Geistesgut eintrat und der griechische Held Gestalt und Attribute zur Darstellung des Gottes Melqart lieh.

Wiederum ausschließlich plastisch mit zwei fragmentarischen Terrakottafiguren des dreileibigen Geryon ist allerdings während des 7. Jhs. v. Chr. ein Thema aus dem Kreis der Heraklessage in Zypern präsent. Eins der Bildwerke stammt aus Pyrga, südlich von Idalion, das andere aus Pegia in Westzypern.⁴¹

Auf Münzen des Stadtstaates Marion aus dem Hortfund beim Palast von Vouni ist uns das Thema "Europa auf dem Stier" – nach manchen Interpreten abgewandelt zum Thema "Aphrodite auf dem Stier" – bekannt.⁴² Und schließlich zeigt uns das Relief einer Chimäre mit Löwenkörper, Schlangenschwanz und Ziegenprotome an einer steinernen Fußbank aus Golgoi im Metropolitan Museum (*Pl. XXXI:7*)⁴³, daß in der ersten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. den Zyprioten der Mythos des Helden Bellerophon, der auf dem Flügelroß Pegasos die Chimäre besiegte, vertraut gewesen ist. Die Gestalt des Pegasos war mit Korinth verbunden und zierte die Münzen der Stadt, die Chimäre gehörte ursprünglich in das Gebiet der Nachbarstadt Sikyon, der Mythos konzentrierte sich sodann auf Lykien, am Wege nach Zypern gelegen.

Es sei vermerkt, daß nicht jedes Flügelpferd bereits die Existenz der Bellerophon-Sage oder die Geburt des Pegasos nach der Köpfung der Gorgo beweist.

⁴⁰ S. Sophokleous, *Atlas des représentations chypro-archaïques des divinités* (SMA Pocket-book 33), Göteborg 1985, 246 Index, Pl. 5:2-4 und Pl. 6-9; O. Masson, *Kypriaka VII. Le sanctuaire d'Apollon à Idalion* (Fouilles 1868-1869), *BCH* 92 (1968) 386ff, hier 390 fig. 9 (aus Idalion, heute BM C 216); eine Herakles-Großplastik aus Kalkstein im MMA, Inv.-Nr. 74.51.2455 (Slg. Cesnola).

⁴¹ V. Tatton-Brown, A Terracotta "Geryon" in the British Museum, *RDAC* (1979) 281ff (Pyrga, heute BM); V. Karageorghis, A New 'Geryon' Terracotta Statuette from Cyprus, *EI* 20 (1989) 92*ff (s. hierzu bereits P. Gardner, Cacus on a Black-Figured Vase, *JHS* 13 [1892] 70ff, hier 74).

⁴² 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., s. W. Schwabacher, The Coins of the Vouni Treasure, *OpArch* 4 (1946) 29ff.

⁴³ MMA, Inv.-Nr. 74.51.2320, aus Slg. Cesnola, mit Inschrift (*ICS* no. 298, danach unsere Abbildung), s. Myres 308 no. 1858; O. Masson, *Kypriaka VI. Une inscription étrange de Golgoi*, *BCH* 92 (1968) 380ff, hier 383f fig. 7. – Die bisher früheste griechische Darstellung des Bellerophon auf dem Flügelpferd Pegasos im Kampf mit der Chimäre ist auf dem 1986 in Unteritalien ausgegrabenen protoattischen Dinos (670 v. Chr.) im Nationalmuseum Metapont, Inv.-Nr. 298.978.9, zu sehen, s. M. Denoyelle, *Le peintre d'Analatos: Essai de synthèse et perspectives*, *AntK* 39 (1996) 71ff, hier 82ff, Taf. 19:1.

Aus Amathous stammt das Fragment eines archaischen Hathorkapitells in Berlin mit dem an der griechischen Kunst orientierten Relief eines Pferdehalters mit zwei antithetisch von beiden Seiten aufsteigenden Flügelpferden.⁴⁴ Dieses Bildschema geht auf ein mykenisches Motiv zurück und lebte im ritterlichen Zeitalter Griechenlands seit der Epoche des geometrischen Stils mächtig auf.⁴⁵ In anderem Bildzusammenhang oder isoliert sind Flügelpferde im Orient seit der mittellassyrischen Zeit bekannt und werden während der frühen Eisenzeit Nord-syriens fester ikonographischer Bestandteil des Kunsthandwerks in dortigen Küstengebieten.⁴⁶ In Zypern zierte ein entsprechendes Pferdebild mit Libellenflügeln, wovon der eine nach unten weist und – wie zuvor in Assyrien – zwischen den Beinen des Tieres dargestellt ist, einen Skaraboiden des 7. Jhs. v. Chr. aus Amathous, Grab 354.⁴⁷ Es besteht mit Hinblick auf die engen formalen Verbindungen nach Osten kein Grund, dieses Pferd "Pegasos" zu nennen. Und im Hinblick auf einen Elektron-Fingerring im British Museum aus Kourion, Grab 73 der englischen Ausgrabungen (Fig. 4f)⁴⁸, scheidet vorerst jede mythische Benennung der dort in späarchaisch-griechischem Stil mit aufgerichteten Sichelflügeln versehenen, gezäumten Rosse aus, weil es sich um ein Gespann handelt, nicht um das Reitpferd des Bellerophon.

Cesnolas Angaben gemäß soll ein in flachem Relief verzierter Kalkstein-Sarkophag aus Golgoi stammen. Er wird auf die erste Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. datiert und gehört zu den Prachtstücken der kyprischen Sammlung des Metropolitan Museum in New York.⁴⁹ Eine der Schmalseiten, das Kopfende, weist ein ungewöhnlich reiches Mythenbild auf: Perseus, der Gorgotöter, tritt mit seinem Hund nach rechts ab. Er trägt an einem Stab über der Schulter einen Beutel, der verhüllt das Gorgohaupt enthält. Links ist diese ohne Kopf abgebildet. Das Blut schießt aus dem Hals, aus dem Chrysaor und das Flügelroß Pegasos empor-

⁴⁴ Staatliche Museen, Inv.-Nr. SK 1903; vgl. AA (1892) 112 Nr. 5; F. W. Goethert, AA (1934) 93 Abb. 9; E. Kunze, *Olympische Forschungen II*, Berlin 1950, 61f; Hermary, *Amathonte II* (Anm. 34), 70 no. 74 (Bibliographie), Pl. 14; ders., Un nouveau chapiteau hathorique trouvé à Amathonte, *BCH* 109 (1985) 657ff, hier 668f mit fig. 14.

⁴⁵ J.-L. Benson, Horse, Bird and Man (Anm. 1), Pl. 11. Auf einem archaischen Vasenbild aus Sellada auf Thera richten sich gezäumte Flügelpferde zur Mitte hin auf, in der sich nicht der Pferdeführer, sondern ein kleines stilisiertes Bäumchen befindet, s. H. W. Catling, *Archaeology in Greece*, 1979-80, *ArRep* 1979/80, 3ff, hier 46, fig. 78.

⁴⁶ Vgl. H.-G. Buchholz & C. von Wangenheim, Flügelpferde, AA (1984) 234ff; nahöstlich W. Orthmann, *Der Alte Orient* (Propyläen-Kunstgeschichte XIV), Berlin 1975, Taf. 392b.

⁴⁷ V. Karageorghis, *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1981*, *BCH* 106 (1982) 685ff, hier 700 und fig. 50.

⁴⁸ J. Boardman, Cypriot Fingerrings, *BSA* 65 (1970) 5ff, hier no. 9, fig. 2:9.

⁴⁹ Myres 226ff, Nr. 1364 mit Abb. und bereits in: Kaiserlich Deutsches Archaeologisches Institut (Hg.), *Antike Denkmäler. Bd. III, Teil I*, Berlin 1909-1911, Taf. 1-6. Danach häufig abgebildet; dem Vernehmen nach von einer von J. Boardmans Schülerinnen in einer Oxford-Dissertation abschließend bearbeitet (Information von K. Parlasca, der dasselbe Thema an der Universität Frankfurt vergeben hatte, es jedoch im Hinblick auf Oxford zurückzog; seine Schülerin B. Lewe wurde 1975 mit der auch in unserem Zusammenhang wichtigen Dissertation "Studien zur archaischen kyprischen Plastik" promoviert).

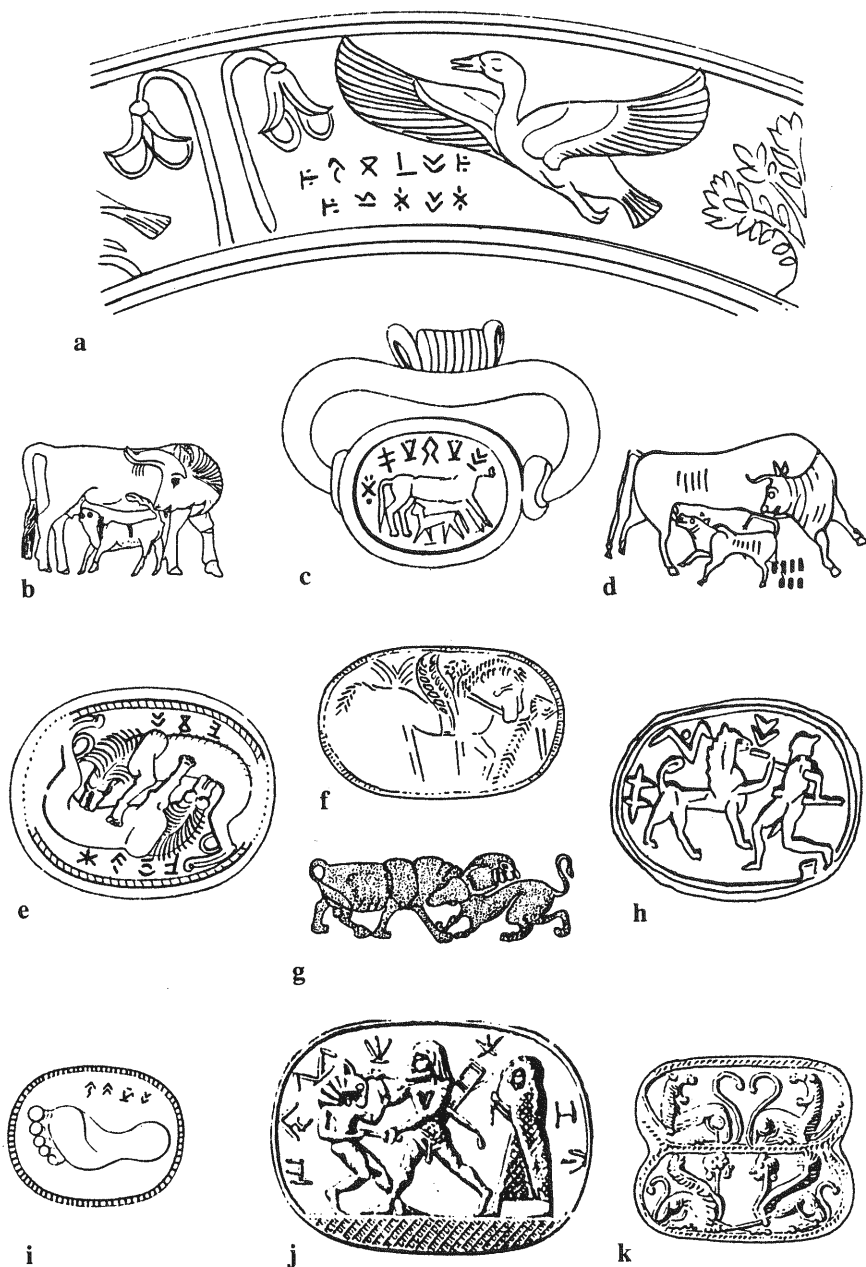


Fig. 4 a Silberschale aus Kourion (um 700 v. Chr.); b Elfenbein aus Nimrud; c Kyprischer Skarabäus mit Namenbeinschrift im kyprischen Syllabar; d Pithos aus Horvat Teiman; e Obsidianskaraboïd, Herkunft unbekannt; f Elektron-Fingerring, Kourion, Grab 73; g bronzezeitliches Goldblech aus Hierokepos/Westzypem; h Skarabäus (6. Jh.), Umgebung von Galinoporni; i skaraboïdes Siegel mit kyprischen Silbenzeichen; j Skarabäus (7. Jh.), Umgebung von Marion; k kypro-archaischer Goldring mit Zweifelderplatte.

steigen. Wer diesen aus lokal-kyprischem Stein bestehenden Sarkophag gemacht hat, ist nicht zu sagen. J. L. Myres schloß: "The sarcophagus, if made in Cyprus at all, must have been carved by an artist trained in one of the great schools of the Aegean."

Der angesprochene Mythos von der Enthauptung der Gorgo, demzufolge Perseus das abgeschlagene Haupt davontrug, war allen bekannt, die einem 'Gorgoneion' apotropäische Kraft zutrauten und es in diesem Sinne verwendeten. So schreckt die gräßliche Fratze mit dem Schlangenhaar Feinde und schützt den Träger, beispielsweise als Schildemblem. Nicht nur einen griechischen Söldnerschild aus Karkemisch zierte ein Gorgoneion⁵⁰, mehrfach ist es als Schildzeichen an Krieger-Terrakotten spätklassischer Zeit aus Kourion zu beobachten.⁵¹ Das ebenfalls ins 4. Jh. v. Chr. gehörige und im Cyprus Museum nachgebaute Kammergrab von Pyla bei Larnaka zeigt über dem Eingang eine im Hochlief verzierte Kalksteinplatte mit – in dieser Epoche geschöntem – Gorgohaupt. Rechts und links davon sind Reliefs mit schreitenden Sphingen als Grabwächter eingelassen.⁵²

Kehren wir zur Miniaturkunst der Gemmen und Münzen zurück, so zeigt sich, daß sowohl der Theseus-Ariadne-Minotauros-Mythos als auch der des Phrixos mit dem Widder (des goldenen Vlieses) in Zypern Eingang gefunden hatte, ersterer im Bild auf einem Skarabäus der zweiten Hälfte des 7. Jhs. v. Chr. aus der Umgebung von Marion in Nordwestzypern (*Fig. 4j*)⁵³, letzterer auf Prägungen des Stadtstaates Marion.⁵⁴

So wie das frühgriechische Epos Zusammenhänge mit orientalischen Mythen seit Homer und Hesiod zu erkennen gibt,⁵⁵ sind in der griechischen Bildkunst des 8./7. Jhs. v. Chr. kräftige östliche ikonographische Einflüsse spürbar, so daß diese Epoche deswegen als die des 'orientalisierenden Stils' in die Kunstgeschichte der Antike eingegangen ist. Diese Tatsache führt zu der Frage, ob Zypern als Zwischenempfänger und 'Transformator' auftrat oder – wie eben angedeutet – Endstation einer Art Rückstromes vom Westen her gewesen ist, bzw. beides.

⁵⁰ J. Boardman, *Kolonien und Handel der Griechen* (Anm. 1), 55 Abb. 20 (BM, 7. Jh. v. Chr.).

⁵¹ Young, *Terracotta Figurines* (Anm. 36), 213f figs. 1-4.

⁵² Bossert, *Altsyrien* (Anm. 38), Abb. 34.

⁵³ ICS 187 no. 187 mit Abb.; vgl. Boardman, *Archaic Greek Gems* (Anm. 1), 45, no. 71, Pl. 5.

⁵⁴ ICS 181f, no. 168, Münzen eines Königs namens Sasmās (auf einigen Prägungen in phönizischer Beischrift, 480/470 v. Chr.), s. bereits Gjerstad, *Decorated Metal Bowls* (Anm. 1), 21ff, Pl. 1; Masson & Sznycer, *Recherches* (Anm. 1), 79f Pl. 1:1-2.

⁵⁵ Vgl. W. Burkert, *Homerstudien und Orient*, in: J. Latacz, *Zweihundert Jahre Homerforschung. Rückblick und Ausblick* (Colloquium Rauricum 2), Stuttgart u. a. 1991, 155ff; einiges bei V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion* (HO I/15), Leiden 1994; vgl. u. a. A. Lesky, *Zum hethitischen und griechischen Mythos*, *Eranos* 52 (1954) 9ff; F. Dirlmeier, *Homerisches Epos und Orient*, *RheinMus* 98 (1955) 18ff; G. Steiner, *Die Unterweltsbeschwörung des Odysseus im Lichte hethitischer Texte*, *UF* 3 (1971) 265ff (dazu J. Mak-kay, *AArH* 44 [1992], bes. 225).

Aristoteles überliefert in seiner *Historia Animalium* (601a/31ff)⁵⁶, daß Hesiod von der Belagerung Ninives erfahren und davon berichtet habe (612 v. Chr.). Daraus läßt sich folgern, daß ein lebendiger Informationsstrom mindestens im späten 7. Jh. v. Chr. hin und her von Böotien bis tief in den Orient jenseits des Euphrat hinein reichte. Weiterhin zeigt der 'orientalisierende Stil', daß Griechen nicht allein am politischen Geschehen des Ostens, sondern gleichermaßen an Kunst und Handwerk interessiert gewesen sind. Freilich ist damit nichts über die Rolle Zyperns bei der Übermittlung ausgesagt. Stark abgekürzt wird man sagen dürfen, daß die kyprische Kunst der behandelten Jahrhunderte Einflüssen von der nahen nord- und mittelsyrischen Gegenküste offenlag, während im Bereich der Ikonographie Prägungen seitens des griechisch-ägäischen Kulturraumes zunächst eher zögernd und wirklich greifbar nicht vor dem 7. Jh. v. Chr. einsetzten.⁵⁷

3. SPHINGEN UND GREIFEN

Derartige Beobachtungen wären für den Gesamttraum von Persien bis Hellas unter Einschluß Zyperns um das Problem der 'zeitlosen Motive' zu ergänzen. In zahlreichen Fällen hat ein häufiges Hin-und-Her immer derselben Bilder die Ursprünge verwischt. A. Moortgat bemerkte – im konkreten Fall zu symbolträchtigen Rosetten – in seinem Buch *Tammuz*: "Die Lebenszähigkeit und nahezu ungestörte Kontinuität müßte uns allein schon verraten, daß wir es in ihnen mit überzeitlichen, übervölkischen Dingen zu tun haben, die eine dauernde Grundlage altorientalischen Denkens und Empfindens bilden."⁵⁸

Daß Sphingen und Greifen wie Löwen Wächterfunktionen ausübten, ist so allgemein, daß man sie beinahe zu Moortgats überzeitlichen Phänomenen zählen möchte. Doch gibt es Einschränkungen, was Anfang und Regionen des Ursprungs angeht. Die Spinx trägt nahezu überall und größtenteils ägyptische Züge, der Löwe eher überregionale, der Greif vom Ursprung her überwiegend syrische. Der Löwe war von Anfang an überall zu Hause, in Ägypten wie im Nahen Osten, und vertrat als ambivalentes Kraftsymbol sowohl die lebensbedrohende Wildnis des 'Draußen', als auch – womöglich noch stärker – die schützende Macht aller Ordnung und menschlicher Gesittung. Von archaisch-griechischen Greifenbildern sagte F. Brommer lapidar: "(Sie) vereinen Schnelligkeit und Stärke des Adlers mit der des Löwen. Die tiefere Bedeutung dieser Sagentiere ist

⁵⁶ Vgl. E. F. Weidner, s. v. "Ninos", *RE* XVII 639ff.

⁵⁷ Einiges hierzu bei H. J. Richardson, Homer and Cyprus, in: *The Civilizations of the Aegean and their Diffusion in Cyprus and the Eastern Mediterranean, 2000–600 B.C. Proceedings of an International Symposium, 18-24 September 1989, Larnaka 1991*, 125ff.

⁵⁸ *Tammuz. Der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst*, Berlin 1949, 2.

uns in Griechenland noch weniger bekannt als bei ihren orientalischen Vorbildern.“⁵⁹

Während im Repertoire kypro-phönikischer Metallschalen Greifen durchaus vorkommen und ebenso auf Skarabäen, sind sie in der gesamten eisenzeitlichen Vasenmalerei der Insel überaus selten. Deshalb muß auf die mit sicherem Strich gebotene Zeichnung eines mit erhobenem Kopf schreitenden männlichen Greifen – das Geschlechtsteil ist kräftig angegeben – an einer Kanne der Gattung ‘Black-on-Red II (IV)’ aus einem Grab der westkyprischen Nekropole von Palaipaphos-Skales nachdrücklich hingewiesen werden (*Fig. 1*)⁶⁰: Dieser Greif besitzt einen schlanken Körper, scharfe Raubtierkrallen, einen am Rücken ansetzenden Flügel, die syrische Locke am Kopf und ein auffallendes rhombisches Krönchen.

Es ist nicht meine Aufgabe, den Ursprüngen solcher Mischwesen nachzugehen, da anläßlich unseres Symposiums vor allem H. Matthäus die bronzezeitlichen Zusammenhänge im Rahmen ikonographischer Gegebenheiten übersichtlich dargelegt hat und dabei sorgfältig beschreibend auf Formenübereinstimmungen und -entwicklungen eingegangen ist.⁶¹ Für Zypern besteht lediglich die Frage, wie wir uns den örtlichen Traditionsstrom über das ‘Dunkle Zeitalter’ hinweg vorzustellen haben, falls es ihn gab. Eingangs führte ich aus, daß die kyprische Keramik der genannten Jahrhunderte zwar abstrakte Ornamente kannte, jedoch sparsamen Gebrauch von wirklichen Bildern machte (vgl. *Pl. XXIX:1-2*). So suchen wir da denn auch Sphingen und Greifen bis zum 8. Jh. vergeblich (s. auch oben zu *Fig. 1*).⁶² Mit dem Greifenkessel aus dem Grab einer hochgestellten Persönlichkeit im kyprischen Salamis aus spätgeometrischer Zeit sind vollentwickelte Greifprotomen wie in Hellas und im östlichen Anatolien auch auf der Insel gegenwärtig (*Fig. 9c*).⁶³ Die Lücke mehrerer Jahrhunderte scheint aber eine tiefere Zäsur zu bedeuten, die auch nicht durch andere Bildträger überspielt worden ist. Sphingen-Darstellungen, die dann in großer Zahl im 7. und 6. Jh. v. Chr. vorkommen, markieren demnach so etwas wie eine Neuübernahme von auswärts.⁶⁴

Als ‘Schutzgenien’ treffen wir sie paarweise an Panzern an, so wie sie mittels großer, reich bemalter Hohlterrakotten (*Fig. 9d*, mit ägyptischer Perücke und

⁵⁹ F. Brommer, Eine frühe attische Amphora mit Greifen, *Jahrbuch der Berliner Museen* 4 (1962) 1ff, hier 8.

⁶⁰ V. Karageorghis, A Cypro-Achaic I Tomb at Palaepaphos-Skales, *RDAC* (1987) 85ff, hier 88 fig. 3; 91 no. 14, Pl. 26.

⁶¹ Vgl. den Beitrag von E. A. Braun-Holzinger und H. Matthäus in diesem Band.

⁶² Vgl. A. Dessenne, *Le sphinx: étude iconographique*, Paris 1957; A. M. Bisi, L’iconografia del grifone a Cipro, *Oriens Antiquus* 1 (1962) 219ff; s. o. Anm. 52.

⁶³ Matthäus, *Metallgefäße* (Anm. 1), Chronologische Tabelle, Nr. 507.

⁶⁴ Weitere Literatur zum Sphingen- und Greifenbild bei P. Welten, s. v. ‘Mischwesen’, in: K. Galling (Hg.), *Biblisches Reallexikon*, Tübingen ²1977, 224ff; Canciani, *Bildkunst* (Anm. 1); S. Eichler, *Götter, Genien und Mischwesen in der urartäischen Kunst* (AMI Ergbd. 12), Berlin 1985.

‘Schürze’)⁶⁵ u. a. aus dem Heiligtum von Hagia Irini bekannt sind.⁶⁶ Ich greife Einzelnes heraus.⁶⁷

Als Totenwächter bekrönen je zwei rundplastische Sphingen am Kopf- und Fußende den Deckel eines archaischen Sarkophags aus Amathous im Metropolitan Museum.⁶⁸ Formal sind diese Sphingen gräzisiert, während wir neuerdings vier spätarchaische monumentale Grablöwen zusammen mit zwei Sphingen von der ‘Königsnekropole’ in Tamassos/Zentralzypern kennen, die so konzipiert sind, daß sie jeweils zur Mitte hin gewandte Paare bildeten und so den Zugang zu einem Grab beschützten: Sie sind sämtlich aus kyprischem Kalkstein gefertigt, mit ihren Löwenkörpern völlig dem kyprischen Löwenbild verpflichtet, indem eine Vorderpranke friedfertig auf der anderen ruht. Die beiden Sphingen tragen aber als Hinweis auf Fremdes ägyptische Pharaonenperücken und Doppelkronen.⁶⁹ Wie außer den ägyptischen Abhängigkeiten des eisenzeitlich-kyprischen Sphingenbildes auch Stileigentümlichkeiten von der levantinischen Gegenküste in mancherlei Mischung auf Zypern einwirkten, läßt sich mit Hilfe ikonographischer Studien des verdienstvollen E. Akurgal nachzeichnen. Ich denke dabei u. a. an seinen Aufsatz “Aramaean and Phoenician Stylistic and Iconographic Elements in Neo-Hittite Art”⁷⁰, in dem er auf Bilder gravierter Tridacnamuscheln einging, die aus phönikischen Werkstätten stammten. Sie kämen durchaus als Bildüberbringer in Frage, im Prinzip auch nach Zypern, doch ist der Befund von Muschelgravuren aus Zypern auffällig gering.⁷¹

Unsere kyprische Dokumentation von Sphingen reicht mithin von monumentalen Skulpturen bis hin zu kleineren rundplastischen Werken (an Sarkophagen und Steinthymiaterien), ferner an einer aus Syrien importierten Basaltschale,

⁶⁵ KDG 131f no. XIIa/7 aus Kazaphani (CyM, Inv.-Nr. 1934/III-16/1.51); vgl. auch ebd. 138ff no. XIIb/13, ebenfalls aus Kazaphani, mit helmtragenden Sphingen, Löwen usw.; ferner M. Yon, *Techniques de décor* (Anm. 38), bes. 241, Pl. 70b, und bereits O. Masson, *Les inscriptions étychyptotes – II. IV, Syria* 34 (1957) 61ff, hier 77f, Pl. 6:3; *ICS* 269 no. 253, Pl. 42:3-4.

⁶⁶ Zu derartigen Panzern vgl. Gjerstad, *Supplementary Notes* (Anm. 38), 35f.

⁶⁷ Übersichtlich zusammengestellt findet man den ikonographischen Fundstoff im Großen und Ganzen, sofern die Vasenmalerei betroffen ist, in KDG. Darauf werde ich fallweise zurückkommen.

⁶⁸ Inv.-Nr. 74.51.2453, s. Myres 228ff no. 1365; V. Tatton-Brown, in: *Hermayr, Amathonte II* (Anm. 34), 74ff no. 80, Pl. 15-18; schöne Photos in: D. C. Kurtz & J. Boardman, *Thanatos. Tod und Jenseits bei den Griechen* (Kulturgeschichte der Antiken Welt 23), Mainz 1985, 390ff Abb. 158a-d. Bei dem oben im Zusammenhang mit dem Perseus-Gorgo-Mythos erwähnten Sarkophag, ebenfalls im MMA (Myres no. 1364), sind es vier liegende Löwen als Wächter.

⁶⁹ Die Publikation seitens des CyM ist in Vorbereitung; kurze Erwähnung in meinem in Anm. 1 genannten Aufsatz “Ein syrisches Dreifußbecken in Zypern” eingefügt, aaO. 133ff, Abb. 12.

⁷⁰ In: A. Biran (Hg.), *Temples and High Places in Biblical Times*, Jerusalem 1981, 131ff.

⁷¹ Zusammengestellt von D. Reese, *A new engraved Tridacna Shell from Kish, JNES* 47 (1988) 35ff. Das dort in fig. 1 vorgestellte neue Fragment zeigt den Rest eines Greifen- oder Sphingenflügels.

die mit den tragenden drei hockenden Sphingen in einem Stück gearbeitet ist. Dieses Werk wurde in einem antiken Grab der Außenbezirke von Nikosia gefunden und ist im Cyprus Museum ausgestellt.⁷² Aus Ton gefertigte Sphingenfigürchen bereichern den kypro-archaischen Befund, insbesondere Terrakotten, göttliche Sphingenthronen.⁷³ Auch dabei sind die genannten Mischwesen wieder Wächter, nämlich 'Thronwächter', wenn auch gleichzeitig Wiedergabe von figürlichen Möbelteilen.

Unter den Kleinfunden kommen auch in diesem Fall als Bildträger kyprische Fingerringe (*Fig. 4k*, kypro-archaischer Goldring mit Zweifelderplatte: oben zwei nach außen gerichtete Löwen mit zurückgewandten Köpfen, unten ein auf die Mitte orientiertes Sphingenpaar)⁷⁴ und Skarabäen (aus Amathous)⁷⁵ hinzu. Auch hierzu habe ich Münzen als Bildträger bereits erwähnt. In der kyprischen Ikonographie der archaischen Epoche sind übrigens in der Tat Sphingenpaare häufiger als einzelne Sphingen, und zwar stehend, hockend und liegend, mit und ohne ägyptischer Schürze, Perücke oder Krone, gelegentlich kriegerisch mit Kegelhelm, aber überwiegend mit bloßem Kopf.

Ich komme noch einmal auf zwei besondere Beispiele von Sphingen in der Vasenmalerei zurück: Da ist zum einen in der noch zu besprechenden religiösen Szene auf einem bekannten bichromen Gefäß aus dem Famagusta-Distrikt, der sog. 'Hubbard-Amphora' des Cyprus Museum (*Pl. XXX:4*)⁷⁶, rechts als Nebenfigur eine bärtige Sphinx dargestellt, die der Hauptfigur, der thronenden Gottheit, die Rückseite zuwendet, jedoch mit einer Vorderpfote eine Blume zum Kopf führt. Das 'Riechen an Blumen' kennen wir in der kyprischen Kunst sonst hauptsächlich von Menschen und Stieren. Zweitens mache ich auf das Motiv an einer 'Bichrome IV'-Kylix aus einem Grab in Hagios Theodoros/Ostzypern aufmerksam.⁷⁷ Auf beiden Seiten des Gefäßes stehen sich je zwei kurzhalsige, großkopfige Sphingen gegenüber, zwischen ihnen jeweils ein stilisiertes Lotosbäumchen. Alle vier Sphingen sind barhäuptig, tragen die ägyptische Schürze und haben merkwürdig angeheftete papierne Flügel. Auf der einen Gefäßseite enden die Schwänze dieser Wesen in Blüten, und das männliche Geschlecht ist

⁷² Buchholz, Dreifußbecken (Anm. 1), Abb. 1-7.

⁷³ Gjerstad, Supplementary Notes (Anm. 38), 30 fig. 52; Sophokleous, *Atlas* (Anm. 40), 109, Pl. 25:5.

⁷⁴ Aus Slg. Cesnola, MMA, s. Myres no. 4056; Boardman, Cypriot Fingerrings (Anm. 48), 8f no. 15, fig. 2:15; ders., Archaic Finger Rings, *AntK* 10 (1967) 3ff, Taf. 1:A3 (gutes Photo vom Abdruck).

⁷⁵ Fund-Nr. AM 808: Steatit, antithetische, einander zugewandte hockende Sphingen mit Sichelflügeln und Brustschraffur wie in der proto-korinthischen Vasenmalerei, s. Hermary, Un nouveau chapiteau hathorique (Anm. 44), 696 fig. 42.

⁷⁶ Inv.-Nr. 1938/XI-2/3 ('Bichrome III'), s. P. Dikaio, *A Guide to the CyM*, Nikosia³ 1961, 77f, Pl. 13:3 (850-800 v. Chr.), von SCE IV,2, 62 später (endgeometrisch, nach 800 v. Chr.) angesetzt; weitere Lit. in KDG 6ff sowie unten Anm. 151.

⁷⁷ Famagusta, Lokalmuseum, Inv.-Nr. 867, s. K. Nikolaou, *Archaeology in Cyprus*, 1969-76, *ArRep* 1975/76, 34ff, hier 48f fig. 31; auch KDG 125f no. XIIa2.

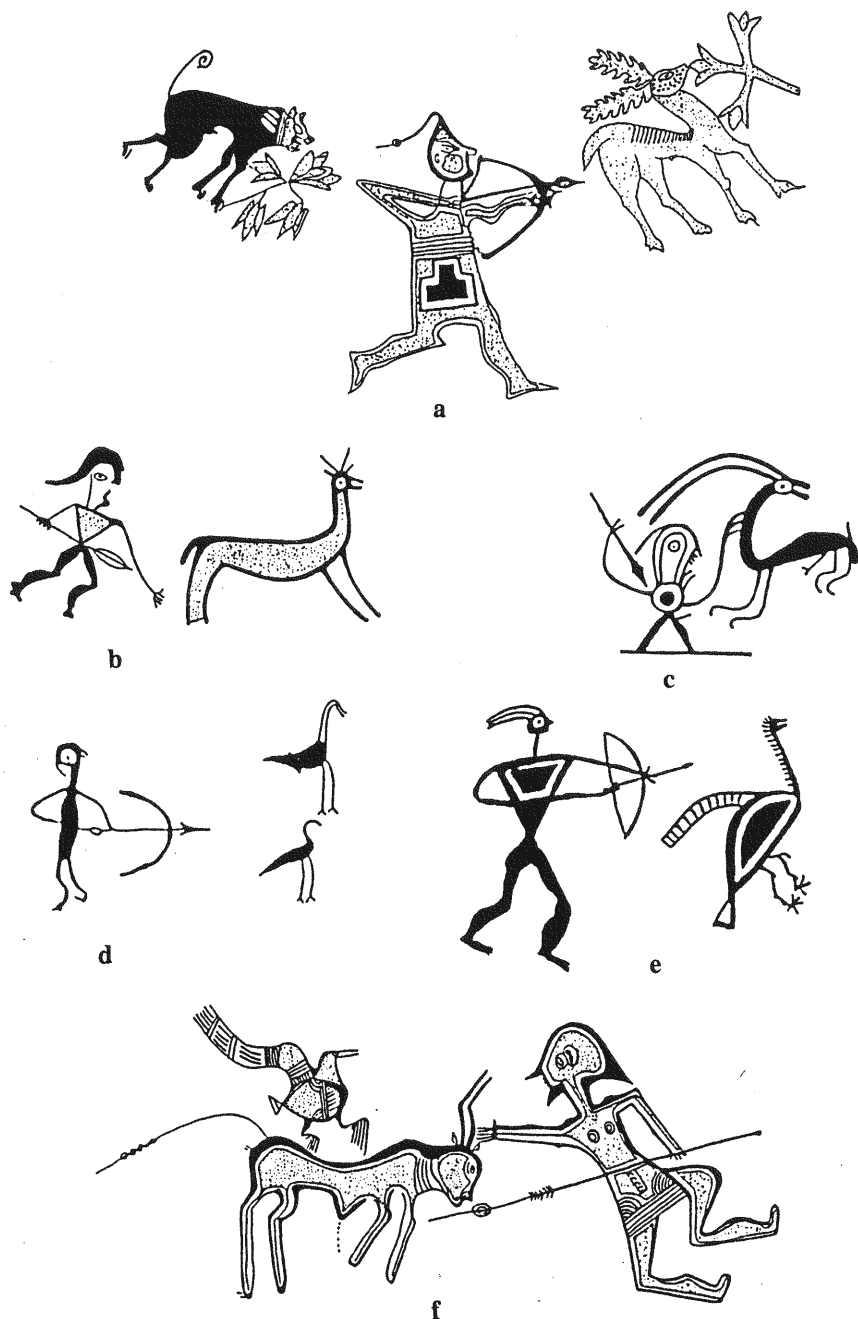


Fig. 5 a 'Bichrome IV'-Krug des 'Free Field'-Stils; b Schulterbild einer 'Bichrome III'-Amphora; c Schulterbild einer 'Bichrome III'-Amphora der Slg. Hadjiprodromou (Famagusta); d Heiligtum des 'Gottes auf dem Barren' (11. Jh. v. Chr.), Enkomi; e 'White Painted III'-Amphora aus Slg. G. Petrakides (Larnaka); f 'Bichrome IV'-Krug, Oxford, Pitt Rivers Museum.

unübersehbar angegeben. Aus ihm fließt als Punktreihe der Samen.⁷⁸ Diese primitiv-drastische Art, Zeugungspotenz als Kraftsubstanz auszudrücken, gehört sonst nur zu den kyprischen Stierbildern (z. B. *Fig. 5f*). Solche männliche Sphingen sind jedenfalls mehr als nur brave Wächter, sie sind zugleich Fruchtbarkeitsbringer.

4. TIERMOTIVE

4.1. Löwe und Stier

In der kyprischen Tierikonographie haben wir zwischen Wild- und Haustieren zu unterscheiden. Von Moortgats "überzeitlichen Themen" bleibt der 'Tierüberfall' wichtig, d. h. die Darstellung eines Raubtiers im Kampf mit einem Haustier, meist einem Bullen. Eine solche Darstellung ist auf einem bronzezeitlichen Goldblech aus Hierokepos/Westzypern zu erkennen, mit demselben Stempel gleichbleibend nebeneinander geprägt (*Fig. 4g*).⁷⁹ In klassischer Zeit erscheint das Thema zweier Löwen, die einen Jungstier schlagen, als Bronzerelief aus dem Palast von Vouni im Nordwesten der Insel.⁸⁰ Auch Löwen können kämpfend ineinander verbissen sein, so im Bild eines Obsidianskaraboïden mit der Namensbeischrift *Aristokleo(s)* in kyprischer Silbenschrift (*Fig. 4e*).⁸¹ Statt weiterer Ausführungen zum Symbolgehalt derartiger Motive verweise ich auf die einschlägige Studie von F. Hölscher.⁸²

Manchmal stehen sich, zum Kampf bereit, Löwe und Stier auch nur gegenüber.⁸³ Weiterhin waren in Zypern Darstellungen von zwei friedlich oder kämpfend von beiden Seiten auf die Mitte gerichteter Stiere häufig. Oft ist nicht zu unterscheiden, ob wilde Stiere oder Hausbullen gemeint sind. Auch dieses Bildschema besaß eine lange vorderasiatische Vorgeschichte.⁸⁴

⁷⁸ In ägyptischen Bildern gibt es senkrechte Punktreihen unter dem Anzeichen, d. h. es träufelt 'Leben' herab!

⁷⁹ Vgl. Ilias XVIII 579f; L. Budde, Eine Tierkampfgruppe aus Sinope, in: *Antike Plastik. Bd. II*, Berlin 1963, 55ff, hier 59ff.

⁸⁰ Dikaios, *Guide* (Anm. 76), Pl. 25:6.

⁸¹ BM 1909/6-15/1; unbekannter Herkunft, s. ICS 347f no. 359, fig. 115. Obsidian war in Zypern ein überaus ungewöhnlicher, importierter Werkstoff.

⁸² *Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder*, Würzburg 1972.

⁸³ Beispielsweise in der Ikonographie von al-Mina, nahe der Orontesmündung; vgl. im CyM ein bichromes Gefäß aus Goudi, 2. Hälfte des 7. Jhs. v. Chr., s. V. Karageorghis, *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1976*, BCH 101 (1977) 707ff, hier 719 fig. 19.

⁸⁴ Nachweise hierzu im einzelnen bei H.-G. Buchholz, Wildtiere und Hausbullen im Duell, in: *Tier und Museum. Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde und Förderer des Museums Alexander König*, Bonn 3 (1992) 41ff; ders., Kämpfende Stiere, in: *Aspects of Art and Iconography. Anatolia and its Neighbors* (FS N. Özgüç), Ankara 1993, 91ff.

4.2. Herr der Tiere, Jagdszenen

Den 'Herrn der Tiere' bzw. 'Herrn der Löwen', erwähnte ich als ein östliches, in die kyprische und ägäische Ikonographie eingedrungenes Motiv, desgleichen oben die überzeitliche Darstellung des 'Helden im Löwenkampf' anlässlich der Betrachtung des Kampfes mit Greifen: Im Medaillon einer der kypro-phönikischen Silberschalen aus Kourion besitzt der einen Löwen tötende 'Held' vier ausgebreitete Flügel, die ihn zu einem göttlichen Wesen machen.⁸⁵ Auch in der kyprischen Kleinkunst gibt es den Löwenbezwinger (*Fig. 4h*, Mitte des 6. Jhs. v. Chr.).⁸⁶ Es handelt sich um das Bild auf einem Skarabäus von der Karpas-Halbinsel (Umgebung von Galinoporni). Mit drei Zeichen des kyprischen Syllabars ist ein Besitzernamen beigeschrieben. Der Held – ob er Herakles genannt werden darf, bleibt völlig offen⁸⁷ – ist im Knielaufschema dargestellt, der Löwe kaum aufgerichtet. Im ganzen haben wir es mit einer recht undynamischen Version des Löwenbezwinger-Themas zu tun.

Ebensowenig kann man jede Wildschweinjagd auf den Jagdmythos der Kalydonischen Eberjagd beziehen. Unser kyprisches bichromes Bild an einer Kanne des 7. Jhs. v. Chr. (*Fig. 6c*)⁸⁸ paßt in keinem Detail zum Mythos, weder bezüglich der Zahl der Jäger, noch des vornehmen Herren im Jagdwagen, noch in dem bereits erlegten Wild (Fuchs und Ente). Wir müssen dieses Bild als Ausdruck profaner Lebensfreude am Jagen überhaupt verstehen. Daß der Eber als ehrenwerte Jagdbeute in Zypern und im ägäischen Raum häufiger vorkommt,⁸⁹ in Syrien-Palästina jedoch seltener oder gar nicht, hat vielleicht mit der Tabuisierung des Schweins, auch der Wildform, zu tun.

Das Motiv der 'Heimkehr von der Jagd' (*Fig. 6a*)⁹⁰ läßt sich allerdings wegen der weiblichen Gestalt mit erhobenen Armen links im Bild eines Gefäßes aus Pyla bei Larnaka auch religiös, als Vorbereitung eines Tieropfers deuten.

⁸⁵ MMA, Inv.-Nr. 74.51.4554, s. Markoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls* (Anm. 1) 177f no. Cy 8, 256ff (Detailabbildungen).

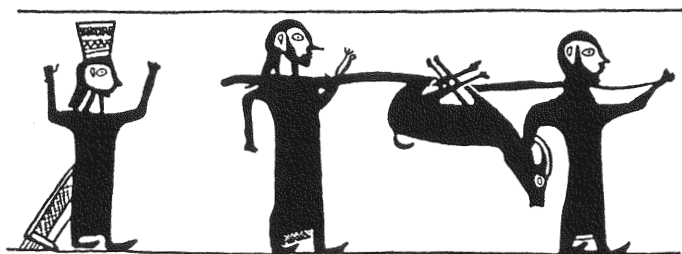
⁸⁶ CyM, Inv.-Nr. D 1, aus der Slg. Peristianis, vgl. *ICS* 328 no. 328, fig. 95.

⁸⁷ Jedenfalls gibt die Darstellung keinen konkreten Hinweis auf die Sage von Herakles mit dem Nemeischen Löwen. Den Heraklesmythos brachte F. Studniczka (R. Meister, *BVSGW* 63 [1911] 33f no. 2 mit Abb. 4:2) in die Diskussion. Der Skarabäus fehlt bei F. Brommer, *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage. Bd. I: Herakles*, Marburg 1971, 110ff, was bedeuten könnte, daß auch er keinen Hinweis auf Herakles erkannte.

⁸⁸ CyM, Inv.-Nr. 1951/XI-17/4; s. V. Karageorghis, A propos de quelques représentations de chiens sur quelques vases chypriotes de l'âge du Fer, *BCH* 90 (1966) 101ff, hier 107f fig. 8; H.-G. Buchholz, G. Jöhrens & I. Maull, *Jagd und Fischfang* (ArchHom J), Göttingen 1973, hier 33 Abb. 5 (danach meine *Fig. 6c*), s. 37 Anm. 124; *KDG* 28f no. II/4.

⁸⁹ Die kyprische Bildtradition des Ebers geometrisch-archaischer Zeit läßt sich mühelos in die Phase SH IIIC zurückverfolgen, z. B. V. Karageorghis u. a., *Excavations at Kition IV. The Non-Cypriote Pottery*, Nicosia 1981, Pl. 2:17 (Fund-Nr. 1107), 10:27.

⁹⁰ Louvre, Inv.-Nr. MNB 322, Halsbild einer großen Amphora der Gattung 'Bichrome III' (8. Jh. v. Chr.), s. Bossert, *Altsyrien* (Anm. 38), Abb. 255-256; *KDG* 48f no. VI/2.



a



b



c

Fig. 6 a Halsbild einer großen Amphora der Gattung 'Bichrome III' (8. Jh.); b 'Bichrome IV'-Krater aus Politiko-Alakati (Tamassos); c kyprische bichrome Kanne (7. Jh.).

Von einem frühen Jagdbild (Fig. 3c), das einen Kentauren mit Hirsch zeigt, war oben die Rede. Zahlreiche Vasen vom 11. bis 6. Jh. v. Chr. weisen ungewöhnlich viele Jagdbilder ohne jeden mythischen Bezug auf (Fig. 5a-f).⁹¹ In meiner Auswahl gehört die früheste Darstellung in die erste Hälfte des 11. Jhs. v. Chr. (Fig. 5d), drei Bilder datieren ins 9. und 8. Jh. (Fig. 5b, c, e), zwei schließlich ins 7. Jh. (Fig. 5a, f). Überblickt man alle Jagdarten und -waffen, so hatten Fernwaffen (Pfeil und Bogen, Fig. 5a, d, e), vor dem Speer den Vorzug (Fig. 5b, c, f). Unter den Jagdtieren begegnen wir großen Vögeln, vielleicht Trappen (Fig. 5d-e), Rehen und Hirschen (Fig. 3a, c, 5a-b), Wildziegen (häufig als Gemen bezeichnet, Pl. XXIX:1; Fig. 5c, 6a)⁹², Wildrindern (Fig. 5f), Füchsen und Wildschweinen (Fig. 6c).

Das elegante Bild eines im 'fliegenden Galopp' springenden Steinbocks (einer Wildziege) gehörte im 7. Jh. v. Chr. zur beliebten Insignie von Fingerringen (z. B. Goldringe des Cyprus Museum, aus Slg. P. Maclean, und Slg. Oppenländer in Waiblingen bei Stuttgart).⁹³

Vielfach läßt sich die Tierart nicht bestimmen, und zwar wegen starker Stilisierungstendenzen, absichtlichen Verfremdungen der naturgegebenen Vorbilder. Dann ist es nur noch möglich, beispielsweise von einem 'Vierbeiner mit oder ohne Geweih' zu sprechen (Fig. 2, Nebenfigürchen; Fig. 6b⁹⁴). Zu lösen wäre auch die Frage, ob die Jagd zu Fuß oder in Begleitung des leichten, geländegängigen Jagdwagens (Fig. 6c) den realen Zeitverhältnissen entsprach, oder ob

⁹¹ Fig. 5a: CyM, Inv.-Nr. B 1949, 'Bichrome IV'-Krug des 'Free Field'-Stils, s. Dikaïos, *Guide* (Anm. 76), 63, Pl. 14:1; KDG 32f no. III/2. – Fig. 5b: CyM, Inv.-Nr. 1947/XI-25/2, Schulterbild einer 'Bichrome III'-Amphora, s. KDG 40f no. IV/1. – Fig. 5c: Schulterbild einer 'Bichrome III'-Amphora der Slg. Hadjiprodromou (Famagusta), s. KDG.S 51 no. S XVII/5. – Fig. 5d: Enkomi, Heiligtum des 'Gottes auf dem Barren' (11. Jh. v. Chr.), s. J.-C. Courtois, *Le sanctuaire du Dieu au lingot* (Anm. 30), 231 fig. 7. – Fig. 5e: CyM, Inv.-Nr. 1970/VI-24/1, 'White Painted III'-Amphora aus Slg. G. Petrakides (Larnaka), s. Buchholz u. a., *Jagd und Fischfang* (Anm. 88), 100 Abb. 35; KDG 31 no. III/1. – Fig. 5f: Oxford, Pitt Rivers Museum, 'Bichrome IV'-Krug, s. Bossert, *Altsyrien* (Anm. 38), Abb. 268; V. Karageorghis, *Some Cypriote Painters of Bulls in the Archaic Period*, *JdI* 80 (1965) 1ff, hier 16 Abb. 15a-b; KDG 44f no. V/1.

⁹² Zu Hirschen und allen übrigen Jagdtieren vgl. die große Materialsammlung in KDG einschließlich KDG.S; zu Hirschdarstellungen des 7. Jhs. v. Chr. u. a. auf bauchiger 'Bichrome IV'-Kanne aus Amathous, Grab 213, s. V. Karageorghis, *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1980*, *BCH* 105 (1981) 967ff, hier 1011 fig. 87. Zur Wildziege am Kalathos des 12./11. Jhs. v. Chr. aus Salamis, Grab 1 s. Yon, *Animaux symboliques* (Anm. 11), 276, 280 fig. 1a (danach unsere Pl. XXIX:1).

⁹³ Zum Goldring aus der Sammlung Maclean s. *Fasti Archaeologici* 11 (1958) no. 128, Pl. IV:13. Zum Goldring Oppenländer liegt mir briefliche Auskunft von P. Zazoff (Hamburg) mit Photos vor.

⁹⁴ 'Bichrome IV'-Kratz aus Politiko-Alakati (Tamassos), BM, Inv.-Nr. C 736, s. Bossert, *Altsyrien* (Anm. 38), Abb. 236 (dort wie im CVA BM irrtümlich als aus dem Apollonheiligtum in der Flurmark Phrangissa stammend bezeichnet); KDG 22ff no. II/1. M. Ohnefalsch-Richter (*Kypros* [Anm. 36] passim) deutete diese Jagdbilder mythisch. Das figurenreiche Bild der Rückseite des Gefäßes ist schlecht erhalten. Vgl. meine umfangreiche Bibliographie zu dieser Vase in: *Praktika tou Deuterou Diethnou Kyprologikou Synedriou*, Bd. I, Nikosia 1985, 237f Anm. 21 mit Abb. 4a-b (kurios stilisierte Tiere, Hirsch und Vogel).

in der archaischen Epoche auch vom Streitwagen aus gejagt wurde (*Fig. 6b* und *9e*⁹⁵). Nach Herodot wurde traditionell der Streitwagen im Kriege von den Zyprioten selbst noch in klassischer Zeit verwendet. Doch bei der Jagd wird er schon wegen der steinigten und bergigen Verhältnisse dort, wo sie stattfand, die Ausnahme gewesen sein. Das bedeutet für Bildmotive und Ikonographie, daß man gelegentlich auf Antiquiertes zurückgriff.

4.3. Fische

Zu weiteren wichtig genommenen Symboltieren gehören in der eisenzeitlichen kyprischen Kunst auch Fische (*Fig. 10b, 11b*). *Fig. 8b* zeigt einen 'Fischhändler' von einer kyprogeometrischen Amphora in Paris.⁹⁶ In *Fig. 8c* ist die Szene der thronenden Gottheit einzigartig, zu der von rechts eine dienende Person herantritt und auf einem Teller ein Fischgericht serviert.⁹⁷ In der bildarmen Epoche des 'Dunklen Zeitalters' verdient ein enghalsiges Gefäß der Gattung 'Proto-White Painted' von der kyprischen Nordküste zwischen Karavas und Lapithos mit einem äußerst seltenen Schulterbild hervorgehoben zu werden, einem Fries aus sechs großen Fischen, dazwischen ist ein winziges Fischerboot mit zwei Rudern abgebildet (*Fig. 8a*).⁹⁸

Es muß genügen, wenn ich auf zahlreiche Belege bei V. Karageorghis und J. Des Gagniers verweise.⁹⁹ *Fig. 11b* zeigt Fischsymbole an der Außenwand eines Tempelmodells, das später noch zu besprechen sein wird. Somit ist ein deutlicher Bezug zum Religiösen gegeben. In *Fig. 10b*¹⁰⁰, dem Bild der Unterseite einer ohne Drehscheibe geformten ovalen Schale von der geometrischen Nekropole oberhalb der Chrysospiliotissa-Höhlenkirche bei Katodeutera, halbwegs zwischen Nikosia und Politiko (Tamassos), liegt eine einzigartige Symbolkombination mit einem hochgradig stilisierten Vogel vor, dem aus der Brust ein Zweig wächst und der beidseitig von je einem Fisch eingerahmt ist; unter ihm sind drei noch zu besprechende 'Kämme' wiedergegeben. Fische verkörpern das

⁹⁵ 'Bichrome IV'-Kanne, BM, Inv.-Nr. C 837; KDG 25f no. II/2.

⁹⁶ Vielleicht ein 'Fischopferer', dazu unten; 9. Jh. v. Chr., s. M. Rutten, Deux vases chypriotes du Musée du Louvre, in: *Mélanges Syriens offerts à R. Dussaud*, T. I, Paris 1939, 435ff, Pl. 1; Buchholz u. a., *Jagd und Fischfang* (Anm. 88), 165 Abb. 52; KDG 50f no. VI/3.

⁹⁷ CyM, Inv.-Nr. 1973/XII-7/1, bauchige Flasche der Gattung 'Black-on-Red I (III)' (8. Jh. v. Chr.), aus Chrysochou in Westzypem, s. KDG.S 6ff no. SB/1.

⁹⁸ Slg. Hadjiprodromou (Famagusta), s. KDG.S 1f no. SA/1.

⁹⁹ Vgl. auch die Listen in Buchholz u. a., *Jagd und Fischfang* (Anm. 88), 153ff, 165f.

¹⁰⁰ CyM, Inv.-Nr. C.S. 2009/7, Gattung 'Black-on-Red I (III)', s. D. Christou, Pottery Types from a New Necropolis at Kato Dheftera, *RDAC* (1974) 174ff, hier 183 fig. 3:5; K. Nikolaou, *ArRep* 1975/76, 45 fig. 18; KDG.S 79 no. S XXIV/5.

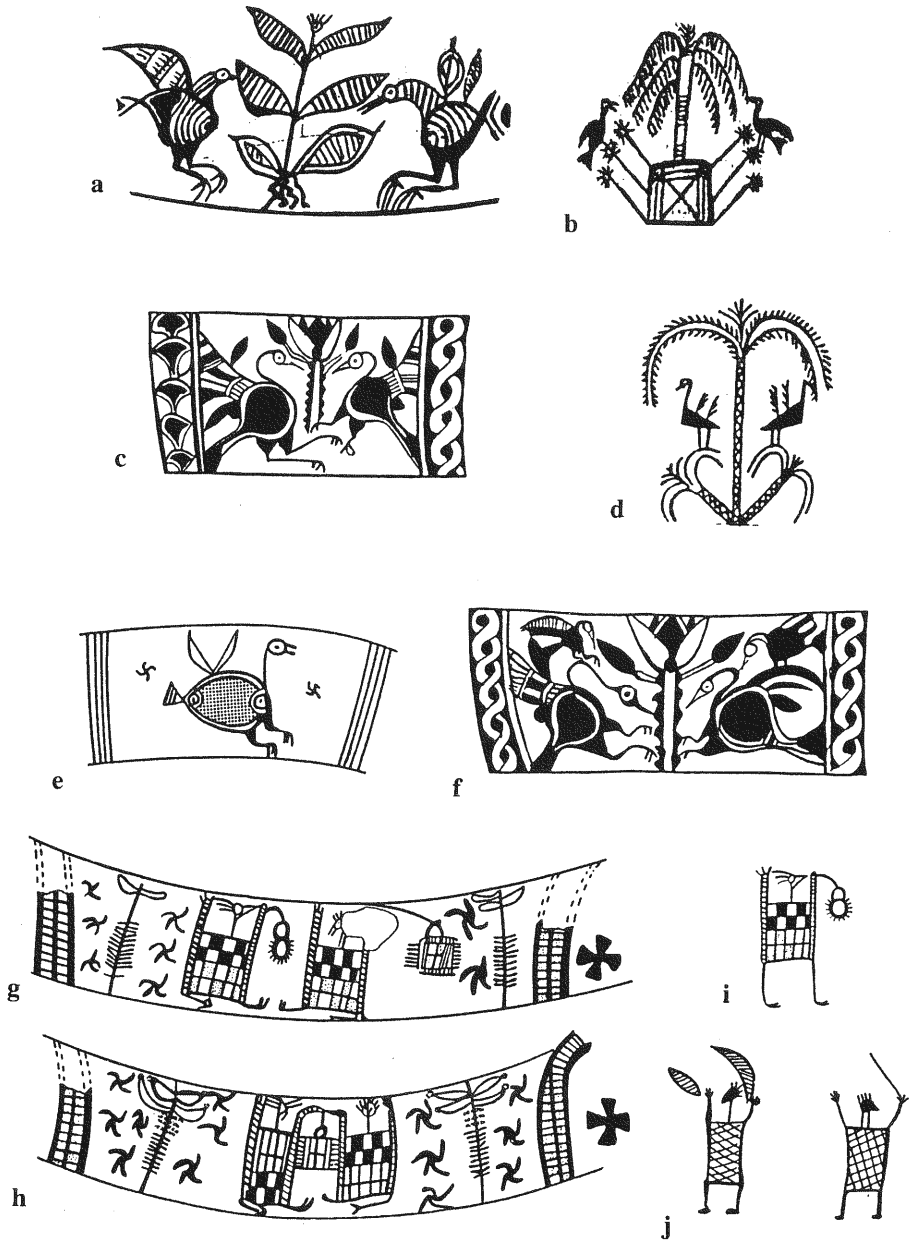


Fig. 7 a Schulterbild einer 'Bichrome IV'-Amphora; b mittelgeometrische Kraterfragmente ('White Painted II'); c kypro-archaische Fußschale; d frühgeometrische Fußschale ('White Painted I') aus Lapithos (2. Hälfte 11. Jh.); e 'Bichrome III'-Kylis, Kato Deftera; f kypro-archaische Fußschale; g-h spätgeometrisches Gefäß; i Rekonstruktion J. Boardman; j spätminoische Sarkophagbemalung.

Element des lebenspendenden Wassers und so auch Fruchtbarkeit.¹⁰¹ Dasselbe gilt für Wasservögel (Gänse, Enten).¹⁰² Die fliegende Ente einer Silberschale aus Kourion (um 700 v. Chr.) muß in der kyprischen Ikonographie – weil in Bewegung dargestellt und naturnah getroffen – als besonders geglückt gelten (Fig. 4a).¹⁰³

4.4. Vögel

Mit der Vogelsymbolik befinden wir uns in einer ungewöhnlich wichtigen Motivgruppe Zyperns, wenn nicht in der wichtigsten – die Zahl von Vogelbildern als Haupt- oder Nebenmotiv geht in die Hunderte, wenn nicht in die Tausende. Zwar ist dies Phänomen nicht auf die Inselkunst beschränkt (s. Pl. XXXI:5 als griechisch-geometrisches Beispiel), doch aber in der Vielfalt der z. T. phantastischen Ausschmückung bemerkenswert.¹⁰⁴

Wieder sind die Bildträger, wenn von kyprischen Vogeldarstellungen zu sprechen ist, ganz überwiegend bemalte Gefäße (z. B. Fig. 3a, 5d-f, 6b-c, 7a, f, 8g, 10b)¹⁰⁵, dann auch – wie erwähnt – Metallschalen und bis zu einem gewissen Grade Objekte der Kleinkunst: geschnittene Steine, Skarabäen, Fingerringe und Körperschmuck. Zum Vergleich kämen noch kleine vollplastische Vogelterrakotten, Kalksteinplastik (Vögel als Opfertiere in den Händen von 'Opferern' bzw. Priester-Figuren) und etwas größere hohle Vogelgefäße hinzu.¹⁰⁶ Eine Verbreitungskarte von Glasperlen des 8. Jhs. v. Chr. in Vogelform ('kleine Vo-

¹⁰¹ Wie Frösche und andere Wassertiere, in unseren geographischen Breiten auch der im Wasser watende, Frösche verspeisende und Menschenkinder bringende Storch. Unser Wort "Adebar" bedeutet "Glücksbringer", s. E. Schneeweis, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. VIII, Berlin – Leipzig 1937 (Nachdruck 1987), 498ff. Für die Antike ist an Dölgers monumentales Werk *Ichthys*, Rom 1910-1943 (5 Bde.) zu erinnern. Vgl. zum Fruchtbarkeitsaspekt H.-G. Buchholz, A Mycenaean Fishkrater from Akko, in: M. Heltzer, A. Segal & D. Kaufman (eds.), *Studies in the Archaeology and History of Ancient Israel in Honour of M. Dothan*, Haifa 1993, 41ff.

¹⁰² Vgl. Bibliographie und Materialsammlung von W. Adler, Die bronzzeitlichen Pyxiden in Gestalt von Wasservögeln, in: R. Hachmann (Hg.), *Kamid el-Loz XVI* (SBA 59), Bonn 1996, 27ff; C. Krüger, *Der fliegende Vogel in der antiken Kunst* (Diss. Münster 1939), Quakenbrück 1940.

¹⁰³ MMA, Inv.-Nr. 74.51.4552; s. Markoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls* (Anm. 1), 179 no. Cy 11; ICS 193 no. 177; Inschrift im paphisch-kyprischen Syllabar: Eigenname und ἁ φιάλα εἰμί – also hießen diese bildtragenden Schalen 'Phialen'.

¹⁰⁴ Auch die Bilderwelt eines bestimmten prähistorischen europäischen Kulturbezirks schwebt förmlich in Vogelikonographie, s. G. Kossack, *Studien zum Symbolgut der Urnenfelder- und Hallstattzeit Mitteleuropas*, Berlin 1954.

¹⁰⁵ Pionierleistungen zur Bewältigung des Themas liegen in der Studie über das Motiv der Vögel mit zurückgewandten Köpfen und seiner Ausbreitung von Syrien über Zypern nach Griechenland von J. L. Benson vor: A Problem in Orientalizing Cretan Birds: Mycenaean or Philistine Prototypes?, *JNES* 20 (1961) 73ff; ders., *Horse, Bird and Man* (Anm. 1); ders., Birds on Cypro-Geometric Pottery, in: N. Robertson (ed.), *The Archaeology of Cyprus. Recent Developments*, Park Ridge, NJ, 1975, 129ff, Pl. 3-5.

¹⁰⁶ Vgl. Yon, *Animaux symboliques* (Anm. 11).

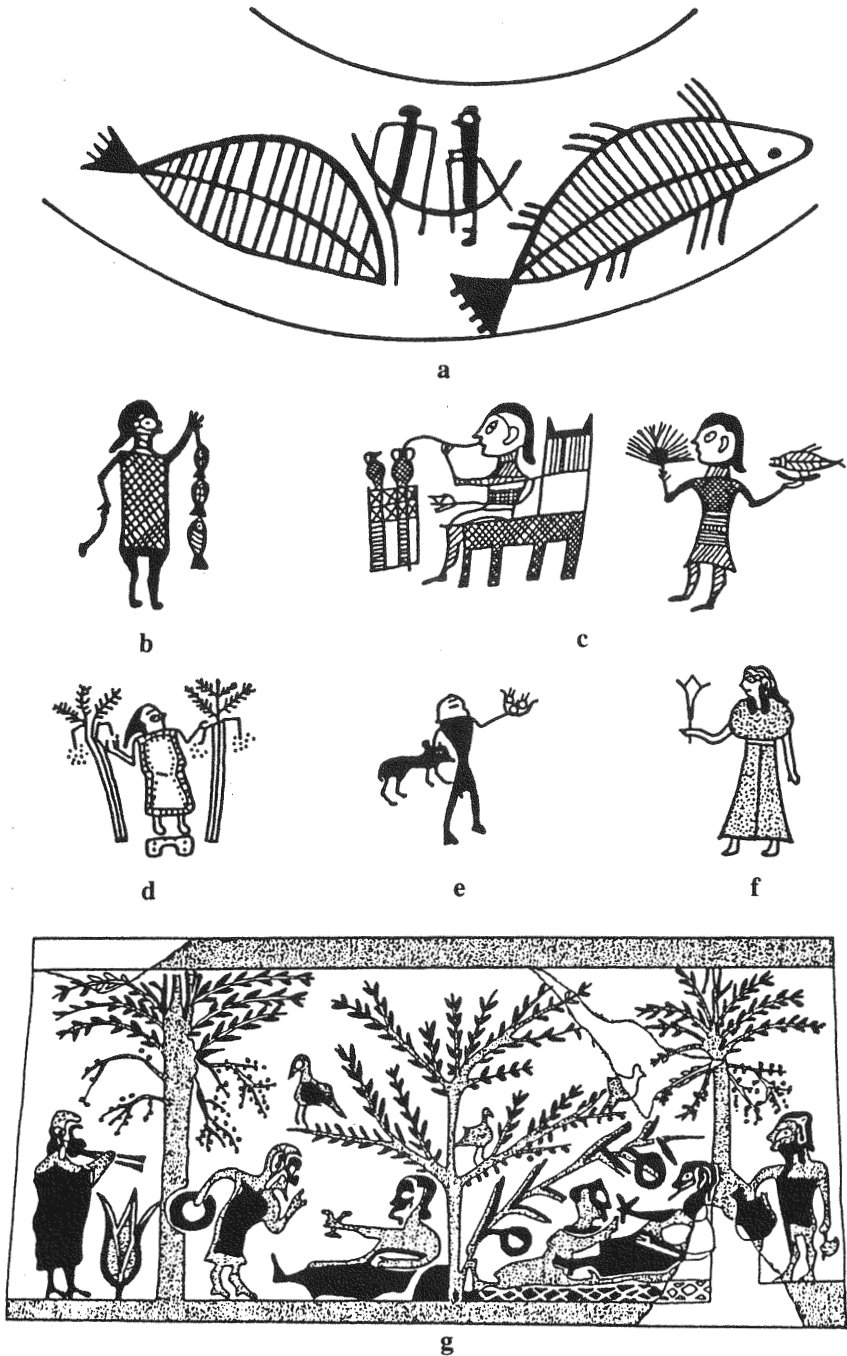


Fig. 8 a enghalsiges Gefäß der Gattung 'Proto-White Painted'; b kyprogeometrische Amphora (9. Jh.); c bauchige Flasche der Gattung 'Black-on-Red I (III)' (8. Jh.), Chrysochou; d-e 'White Painted IV'-Schale aus Kandou bei Kourion; f 'Bichrome IV'-Kanne aus Kandou, Grab 21; g 'Bichrome V'-Amphora des 'Amathous-Stils'.

gelperlen') zeigt andererseits mit nur einem Stück von der Südküste Zyperns, jedoch einer Häufung an der Orontesmündung sowie Konzentrationen im persischen Bergland und einzelnen Vertretern auf Rhodos sowie in Italien vom Golf von Tarent bis an die Pomündung, daß unsere Insel von manchen derartigen Formen berührt, aber nicht wirklich erfaßt worden ist.¹⁰⁷ Hierbei handelt es sich eindeutig um eine vorderasiatische Erfindung mit einem Verteilergebiet am unteeren Orontes und in al-Mina. Zypern, Rhodos und Italien machen den Seeweg deutlich, den solche Dinge gegangen sind.

Das, was wir Stilisierung nennen, besteht hauptsächlich in der Geometrisierung des Vogelkörpers zur Eiform (z. B. *Fig. 10b*) oder gar zum Kreis mit unterschiedlichen Innenmustern. Kreiskörper können ausnahmsweise mit je einem großen Malteserkreuz gefüllt sein ('Bichrome V'-Dinos im Cyprus Museum).¹⁰⁸

Das Motiv des auf dem Rücken eines Vierbeiners sitzenden Vogels (*Fig. 3a*)¹⁰⁹, im Nahen Osten und Zypern nicht eben häufig, erlebte in der griechisch-geometrischen Vasenmalerei eine gewisse Beliebtheit und mehr noch in Sardinien bei den Kleinbronzen der Nuraghenkunst.

Wohl die häufigste Gruppierung ist die zweier Vögel beiderseits des 'Lebensbaumes'¹¹⁰, einer Blume oder eines pfeiler- oder säulenartigen Gebildes.¹¹¹ An sich verbirgt sich hinter Vögeln, die auf dem 'Weltenbaum' sitzen, ein ande-

¹⁰⁷ O.-H. Frey, Ausgrabungen des Vorgeschichtlichen Seminars Marburg bei Policoro am Golf von Tarent, *Alma Mater Philippina* 1981, 10ff.

¹⁰⁸ CyM, Inv.-Nr. 1979/XI-16/1, s. V. Karageorghis, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1979, *BCH* 104 (1980) 761ff, hier 765 fig. 9.

¹⁰⁹ CyM, Inv.-Nr. 1950/II-28/1, Teller der Gattung 'Bichrome II'; s. Dikaios, *Guide* (Anm. 76), Pl. 12:3; Benson, *Birds* (Anm. 105), Pl. 2:7; KDG 174 no. XVII/4.

¹¹⁰ Zum Seiten füllenden Thema des Welten- und Lebensbaumes mit oder ohne Vögel vermag ich hier lediglich auf eine ständig wachsende Literatur aufmerksam zu machen. Bezüglich Zyperns s. M. Meekers, The Sacred Tree on Cypriote Cylinder Seals, *RDAC* (1987) 67ff; vgl. auch die große Materialsammlung von C. Kepinski, *L'arbre stylisé en Asie occidentale au IIe millénaire av. J.-C.*, Paris 1982; zu Kreta: N. Marinatos, The Tree as a Focus of Ritual Action in Minoan Glyptic Art, in: W. Müller (Hg.), *Fragen und Probleme der bronzezeitlichen ägäischen Glyptik* (CMS Beiheft 3), Berlin 1989, 127ff.

¹¹¹ Beispielsweise auf einem goldenen Fingerring aus Amathous: CyM, Inv.-Nr. J 372, s. Boardman, *Cypriot Fingerrings* (Anm. 48), 8 no. 6, Pl. 3:6. Vgl. Fragment im CyM, Inv.-Nr. B 2089 ('White Painted V'), KDG 332 no. XXVc/8. – Ein Skaraböid aus Leukandi (Euböa), der kyprischer Import sein könnte (nach J. Boardman kilikisch), zeigt ein entsprechendes Motiv, s. M. R. Popham & L. H. Sackett, *Excavations at Lefkandi 1964-1966*, London 1968, 30f fig. 71. Als Bronzezeitmotiv auf lentiödem Siegel im BM, Inv.-Nr. 1934/11-20/14a, s. V. E. G. Kenna, *Die Englischen Museen* (CMS VII), Berlin 1967, 227 no. 187.

rer, nach Zypern aus dem Osten verbrachter Bildgedanke (*Fig. 7b, d, 8g*)¹¹² als hinter dem Motiv von Vögeln beiderseits einer Pflanze. Es waren ursprünglich keineswegs Vögel, die von den Blättern aßen, sondern Wiederkäuer wie Ziegen, Schafe und Rinder, manchmal auch Hirsche.¹¹³

In *Fig. 7a* ist ein Bäumchen einschließlich der Wurzeln zu sehen, als ob er nicht im Erdreich stünde, beiderseits je ein Vogel.¹¹⁴ Manchmal sind statt des zentralen Baumes zwei schematisierte Strichpflanzen zwischen die beiden Vögel gestellt, so an einer bichromen Kanne aus Amathous.¹¹⁵ Die Möglichkeiten von Baum- und Vogelstilisierungen würden hier einen breiten Raum einnehmen müssen; es sei auf 'Lotosbäume' (*Fig. 7c, f*)¹¹⁶ oder Palmen (*Fig. 7b, d*)¹¹⁷ verwiesen. Eine weitgereiste kyprische Fußschale der Gattung 'Bichrome IV' (7. Jh. v. Chr.) wurde in Troja ausgegraben. Auf ihr gibt es außer Streifen- und Metopenmustern je einen geometrischen Lotosbaum im quadratischen Feld, allerdings ohne Tiere.¹¹⁸ Generell ist zu bemerken, daß in einer Kunst wie der kyprischen, die ganz willkürlich mit Pflanzen und Tieren umgeht, zoologische und botanische Bestimmungen in vielen Fällen der Richtigkeit entbehren mögen.

-
- 112 *Fig. 7b*: BM Inv.-Nr. C 858 und 859, Mittelgeometrische Kraterfragmente ('White Painted II'), s. S. Benton, Cattle egrets and bustards in Greek Art, *JHS* 81 (1961) 44ff, hier Pl. 4:3; Benson, Birds (Anm. 105), 127, Pl. 2:8; KDG 357 no. XXVe/2. – *Fig. 7d*: Frühgeometrische Fußschale ('White Painted I') aus Lapithos (2. Hälfte des 11. Jhs.), im CyM, s. Dikaios, *Guide* (Anm. 76), Pl. 11:4; J. L. Benson, Thoughts on a Late Bronze Age motif, *RDAC* (1983) 172ff, hier Pl. 26:4; Pieridou, *O Zographikos* (Anm. 11), 59, Pl. 12:1; KDG 356 no. XXVe/1. – Zu *Fig. 8g* s. u. Anm. 170.
- 113 Moortgat, *Tammuz* (Anm. 58); vgl. die Rez. von K. Parlasca, *Oriens* 8 (1955) 152f; außerdem: H. Schmökel, Ziegen am Lebensbaum, *AfO* 18 (1958) 373ff.
- 114 CyM, Inv.-Nr. 1954/III-5/1, 'Bichrome IV'-Amphora; s. Karageorghis, Some Cypriote Painters of Bulls (Anm. 91), 15 Abb. 14; KDG 358 no. XXVe/3.
- 115 F. Vandenabeele, Un dépôt de céramique archaïque chypriote dans un silo à Amathonte, *BCH* 109 (1985) 629ff, hier 643 fig. 49.
- 116 Kypro-archaische Fußschale in Jerusalem, Israel Museum, Inv.-Nr. 70.68.117, s. V. Karageorghis, A Cypro-Archjaic Kylix in the Israel Museum Collection, *The Israel Museum News* 10 (April 1975) 61ff mit *Fig. 7c, f*. – Zur Lotosstaude als vielseitigem Symbol s. O. Keel & C. Uehlinger, *Göttinnen, Götter und Gottessymbole*, Freiburg – Basel – Wien 1992, 76; ferner J. Dittmar, *Blumen und Blumensträuße als Opfergabe im alten Ägypten* (MÄS 43), München – Berlin 1986. Meine *Fig. 8f* mag nicht eine Priesterin darstellen, sondern eine kyprische Göttin.
- 117 Vgl. Anm. 112. Zur Palmensymbolik s. H. Danthine, *Le palmier-dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie occidentale ancienne*, Paris 1937; I. Wallert, *Die Palmen im Alten Ägypten. Eine Untersuchung ihrer praktischen, symbolischen und religiösen Bedeutung* (MÄS 1), Berlin 1962; A. Hermay & O. Masson, Deux vases inscrits du sanctuaire d'Aphrodite à Amathonte (1865-1987), *BCH* 114 (1990) 187ff, hier 204 Anm. 63; P. von Gemünden, Palmensymbolik in Joh 12,13: *ZDPV* 114 (1998) 39ff.
- 118 Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Inv.-Nr. 3889; s. H. Schmidt, in: W. Dörpfeld, *Troja und Ilion*, Athen 1902 (Nachdruck Osnabrück 1968), 309; Farabbildung in: *Schätze aus Zypern* (Ausstellungskatalog Berlin 1971), Nr. 176; K. Demakopoulou (ed.), *Troy, Mycenae, Tiryns, Orchomenos: H. Schliemann, the 100th Anniversary of his Death* (Ausstellung Athen und Berlin 1990/91), 249 no. 187.

Freilich wirkt sich dies auf Symbolzusammenhänge bzw. deren Deutung aus.¹¹⁹

Das Thema 'Vogel' beschließe ich mit der Darstellung auf einer Oinochoe der Gattung 'Bichrome IV', die aus dem Gebiet von Karavas an der Nordküste der Insel stammt.¹²⁰ Auf ihr sehen wir im 'Freien Feld-Stil', d. h. ohne Basislinie frei schwebend, einen großen Vogel und einen kleinen Menschen. Wie so häufig in dieser Vasenmalerei wird auf die tatsächliche Größenrelation keine Rücksicht genommen. Das muß stets beachtet werden, sonst gelangt man von der modernen Sehweise her zu Fehlschlüssen. So wäre auch in diesem Fall die Mytheninterpretation ('Pygmäen-Kranich-Kampf') mehr als kühn.

4.5. Säugende Kuh

Wie oben dargelegt, wäre eine Unterscheidung zoologischer Wildformen und der aus ihnen gezüchteten Haustierte wünschenswert. Ein gewisser Mangel an charakterisierenden Differenzierungen in der Ikonographie macht dies jedoch häufig unmöglich. Immerhin gibt es einige äußere Merkmale in der Malerei, so Bilder von Vierbeinern, die mit einem Strick am Nasenring oder Halsband festgebunden sind (*Pl. XXIX:2*).¹²¹ Auch das beliebte Thema 'Kuh mit säugendem Kalb' (*Fig. 4c*)¹²² erfüllt in Gravuren und Zeichnungen Bedingungen, die uns in ihnen Haustierte erkennen lassen.

Mythologische Texte Ugarits sprechen eine deutliche Sprache von einer Göttin, die zugleich eine Wildkuh ist. Und eine der bekannten Elfenbeinschnitzereien aus Ugarit zeigt eine zwar menschengestaltige, jedoch hathorartig mit Hörnern ausgestattete Hauptgestalt, die an jeder ihrer Brüste eins von zwei Götter- oder Menschenkindern, Prinzen, nährt.¹²³ In Griechenland ist das Motiv der

¹¹⁹ Außer vorderasiatischen und ägyptischen Parallelen wären auch die griechischen zu berücksichtigen, dazu: J. Murr, *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*, Innsbruck 1890 (Nachdruck 1969).

¹²⁰ CyM, Inv.-Nr. 1938/IX-8/1, s. Ch. Grunwald (Hg.), *Schätze aus Zypern* (Ausstellungskatalog Bonn 1980), Nr. 113 Abb. 22 (dort im Begleittext: "großer Vogel und frontaler 'Hornmunkulus', vielleicht Kranich und Pygmäe"); KDG 105 no. IX/10.

¹²¹ Zuchtbulle: Schulterbild einer 'Bichrome IV'-Amphora, CyM, Inv.-Nr. 1954/III-5/1, s. KDG 46f no. V/2; Hausziege: H.-G. Buchholz & V. Karageorghis, *Altägäis und Altkypros*, Tübingen 1971, 155 Nr. 1651 (Lit.), ferner unten Anm. 165.

¹²² Kyprischer Skarabäus mit Namenbeischrift im kyprischen Syllabar: Berlin, Staatliche Museen, Inv.-Nr. 6682, aus Slg. Cesnola; s. ICS 346f no. 357, fig. 112-113. Vgl. einen weiteren Skarabäus mit demselben Motiv, wohl aus Kourion; MMA, Inv.-Nr. 74.51.4193, s. Bossert, *Alt Syrien* (Anm. 38), Abb. 371; ICS 345 no. 354, fig. 118, Pl. 60:3.

¹²³ Orthmann, *Der Alte Orient* (Anm. 46), Taf. 427. Zur Gesamtthematik vgl. H.-G. Buchholz, Kälbersymbolik, *APA* 11/12 (1980/81) 55ff; ders., Spätbronzezeitliche Ohringe Zyperns in Gestalt von Rinderköpfen, *APA* 18 (1986) 117ff. – Im späten 8. Jh. v. Chr. ist der Gedanke gewissermaßen in zwei Teile zerlegt: Die Monumentalreliefs von Karatepe zeigen bei einer Dattelpalme eine stehende (bekleidete!) Frau, an deren bekleideter (!) Brust ein Knabe saugt (Orthmann, *Der Alte Orient* [Anm. 46], Taf. 365), gleichzeitig 'Kuh mit säugendem Kalb' unter den Elfenbeinschnitzereien aus Arslan Tash (Louvre, s. J. Wiesner, *Frühe Randkulturen des Mittelmeeres*, Baden-Baden 1968, 193 mit Farbbild).



Fig. 9 a-b Innenbild einer 'Bichrome V'-Schale dichten Stils aus Achna; c Greifenkessel aus Salamis (spätgeometrische Zeit); d Hohlterrakotta aus Kazaphani; e 'Bichrome IV'-Kanne.

Kuh, die ihr Kalb säugt, bis in die klassische Zeit an mehr als einem Ort lebendig: Während Silberprägungen von Praisos/Kreta die Ziege Amaltheia mit einem trinkenden Knäblein, eindeutig Zeus als Kleinkind, zeigt,¹²⁴ lassen Versionen der Heraklessage erkennen, daß der Held als Säugling ursprünglich eng mit der Göttermutter, deren Namen er trägt¹²⁵, verbunden war. Weiterhin genügt bezüglich des 'Kuh-Kalb-Bildes' unter den Nimrud-Elfenbeinen (Fig. 4b) und den Zeichnungen an einem der Pithoi aus Horvat Teiman in Südpalästina (Fig. 4d) der Hinweis auf Frau P. Becks tiefdringende Erörterung des Phänomens.¹²⁶ Erwähnenswert dürfte sein, daß unser Motiv noch einmal in den Wandmalereien der spätbyzantinischen Dorfkirche von Palaiochori im gebirgigen Teil Zyperns wiederkehrt.

5. DINGLICHE SYMBOLE

In mancher Hinsicht gehört die menschliche Fußsohle wie Sandalen und Schuhe zu den dinglichen Symbolen, und zwar mit weltweiter Verbreitung. Bezüglich Zyperns verweise ich auf ein skaraboïdes Siegel im Ashmolean Museum, das außer dem Abdruck eines linken Fußes einen Namen in vier kyprischen Silbenzeichen aufweist (Fig. 4i).¹²⁷

Auffallend ist, wie reichlich diese Bildkunst in der Vasenmalerei Gebrauch von dinglichen Symbolen, Geräten, macht, als da sind Laternen, Kämmе, Gefäße, Musikinstrumente und Weihetafeln (Fig. 10b, d-g). Runde 'Laternen' mit Strahlen sind am Beispiel eines 'Bichrome III'-Kraters mit Schlaufenfüßen vom Bildzusammenhang her zwar nicht unmöglich, doch ist eine solche Interpretation nicht zwingend. Daneben erscheinen jedoch auch kammartige Gebilde, die gleichermaßen wie Lampions an kurzen oder langen Stöcken getragen werden (Fig. 7g-h). Diese dinglichen Symbole erfüllen zugleich die Funktion von Kultgeräten, selbst wenn sie nicht eindeutig bestimmt werden können. Die Bilder beider Seiten des spätgeometrischen Gefäßes Fig. 7g-h¹²⁸ mißdeutete V. Kara-

¹²⁴ A. B. Cook, *Zeus I*, Cambridge 1914 (Nachdruck New York 1964), 660 fig. 507-508 (2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.).

¹²⁵ Hierzu E. Simon, *Die Götter der Griechen*, München 1969, 320 Anm. 31a. Zur Bedeutung des Heranamen: A. J. van Windekens, Hera, die 'junge Kuh', die 'Färse', *Glotta* 36 (1958) 309ff. – Vom Säugen wußten noch Etrusker und Römer, s. M. Renard, Hercule allaité par Junon, *Collection Latomus* 70 (1964) 611ff.

¹²⁶ P. Beck, The Drawings from Horvat Teiman (Kuntillet Ajrud), *Tel Aviv* 9 (1982) 3ff.

¹²⁷ Inv.-Nr. 1896-1908/0/14.; ICS 348 no. 360, fig. 116, Pl. 60; *ibid.* 348 Anm. 2 etwas Lit. zur Fußsohlensymbolik. Fußsohlengravuren an Grabstelen in Kition: M. Yon & O. Callot, Nouvelles découvertes dans la nécropole ouest de Kition (Aghios Ghiorghios, époque classique), *RDAC* (1987) 149ff, hier 160 fig. 9a; ferner H.-G. Buchholz & K. Untiedt, *Tamassos*, Jønsøed 1996, Abb. 55d.

¹²⁸ CyM, Inv.-Nr. B 1988; J. Boardman, *Iconographica Cyprica*, *RDAC* (1976), 152ff mit Pl. 23.

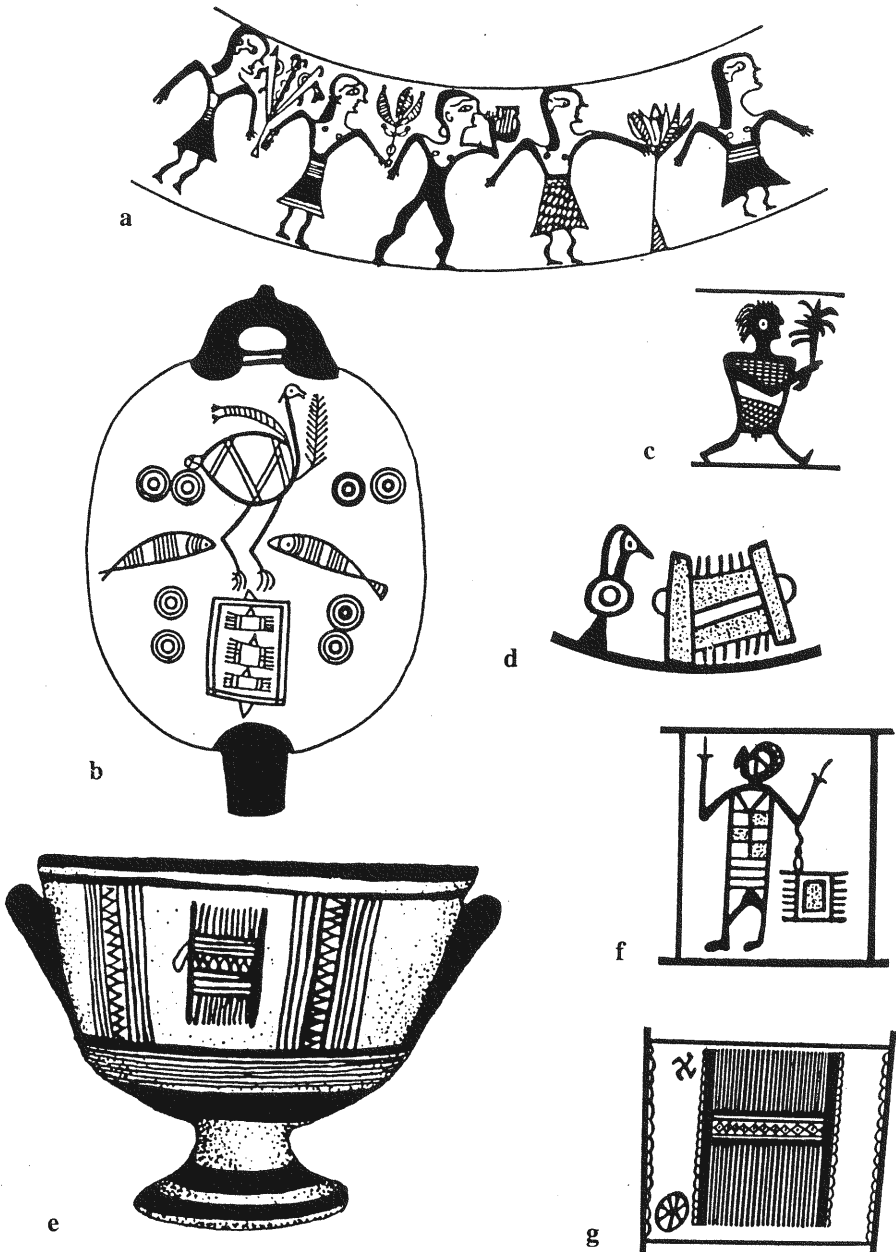


Fig. 10 a 'Hubbard'-Amphora; b ovale Schale der Gattung 'Black-on-Red I (III)'; c Dreifuß aus Ton, 'Bichrome III'; d 'Bichrome IV'-Kanne mit Saugnippel; e 'Bichrome III'-Fußschale; f 'Bichrome III'-Krater; g 'White Painted I'-Gefäß.

georghis zunächst als Tempelfassaden, also als Architektur-Darstellungen.¹²⁹ J. Boardman fand die richtige Erklärung: Es handelt sich um menschliche, enorm schematisierte Gestalten mit rechteckigen Körpern, für die er überzeugende ikonographische Parallelen aus der spätminoischen Sarkophagbemalung beibrachte (*Fig. 7j*).¹³⁰ Boardman hat die Ähnlichkeit dadurch demonstriert, daß er die tatsächlichen Figuren auf ihre 'Idealform' umzeichnete (*Fig. 7i*).

Zum Studium der 'Kammsymbolik' hat die zu früh verstorbene Angelike Pieridou den Grund gelegt.¹³¹ In etwas anderem Zusammenhang bin ich darauf eingegangen.¹³² Ich kann nur wiederholen, daß in dieser Kunst Größenverhältnisse äußerst widersprüchlich sein können: Zum Hauptdekor erhoben, wirkt ein solcher Doppelkamm – sämtliche 'Kämme' sind beidseitig bezahnt – gewaltig groß (*Fig. 10e, g*)¹³³, ersterer mit seitlicher Trageschleife wie in *Fig. 10f*, auf der Unterseite eines 'Bichrome I'-Tellers im Louvre ist das zentrale Kammmotiv gar faßt so groß wie die beiden ihm zugesellten Menschen.¹³⁴ Bei einem anderen Beispiel hängt ein solcher Kamm an einer Riemenschleife in der Armbeuge eines Menschen und würde in Relation zu diesem in Wirklichkeit etwa die Größe einer heutigen Ledertasche haben müssen (*Fig. 10f*).¹³⁵ Umgekehrt sind bei einem anderen Beispiel 'Kämme' zu dritt auf eine Tafel gemalt und wirken somit im Verhältnis zu dieser eher klein (*Fig. 10b*).¹³⁶ Auf *Fig. 10d*¹³⁷ begegnen wir einem Beispiel – klobig gefügt wie ein Holzgegenstand –, das nicht größer und nicht kleiner als die kultische Spendekanne daneben dargestellt worden ist. In einem weiteren Fall sind es sechs Doppelkämme nebeneinander in einer Reihe, darüber sieben Kannen derselben Größe, ganz unten eine Reihe von fünf

¹²⁹ V. Karageorghis, A Representation of a Temple on an 8th Century B.C. Cypriote Vase, *RSF* 1 (1973) 9ff, Tav. 1-2.

¹³⁰ Boardman, aaO. (Anm. 128), 154, Pl. 23:5. Zustimmung referierend u. a. C. Morris, Combs on Cypriot Iron Age Pottery, *RDAC* (1983) 219ff, bes. 223 mit Objektliste (224 einige Verwechslungen), Pl. 34:6-7. Karageorghis bezeichnete Boardmans Richtigstellung in *RDAC* (1976) 155 als "Hypothese".

¹³¹ O Zographikos (Anm. 11), bes. 62ff mit fig. 1a-c, Pl. 14:4-5.

¹³² H.-G. Buchholz, Ägäische Kämme, *APA* 16/17 (1984/85) 91ff, mit Bezug auf 'kyprische Kammsymbolik' in ders., Die östliche Herkunft eines griechisch-geometrischen Gefäßdetails, *Jdl* 83 (1968) 58ff, hier 95ff mit Abb. 21 und 22.

¹³³ *Fig. 10e*: 'Bichrome III'-Fußschale, CyM, Inv.-Nr. 1971/III-31/6, s. K. Nikolaou, Archaeological News from Cyprus, *AJA* 77 (1973) 51ff, hier 51 Pl. 7:4b; Buchholz, Ägäische Kämme (Anm. 132), 99 Abb. 9; KDG 503 no. XXXI/8; Morris, Combs (Anm. 130), no. 11, Pl. 34:4 (mit falscher Identifizierung). – *Fig. 10g*: CyM, Inv.-Nr. B 63, 'White Painted I'-Gefäß; s. Pieridou, O Zographikos (Anm. 11), fig. 1a und Pl. 14:4; KDG 502 no. XXXI/1; Morris, Combs (Anm. 130), no. 1, Pl. 24:1.

¹³⁴ Aus Kastroullia auf der Karpasshalbinsel, Inv.-Nr. MNB 373/A 154; s. KDG 102 no. IX/6.

¹³⁵ 'Bichrome III'-Krater im CyM, Inv.-Nr. 1938/XII-5/1, s. Pieridou, O Zographikos (Anm. 11), fig. 1c; KDG 103 no. IX/7; Morris, Combs (Anm. 130), no. 8, Pl. 34:5.

¹³⁶ Vgl. oben Anm. 100.

¹³⁷ 'Bichrome IV'-Kanne mit Saugnippel, CyM, Inv.-Nr. 1951/III-2/3, s. Pieridou, O Zographikos (Anm. 11), fig. 1b; KDG 501 no. XXIX/8.

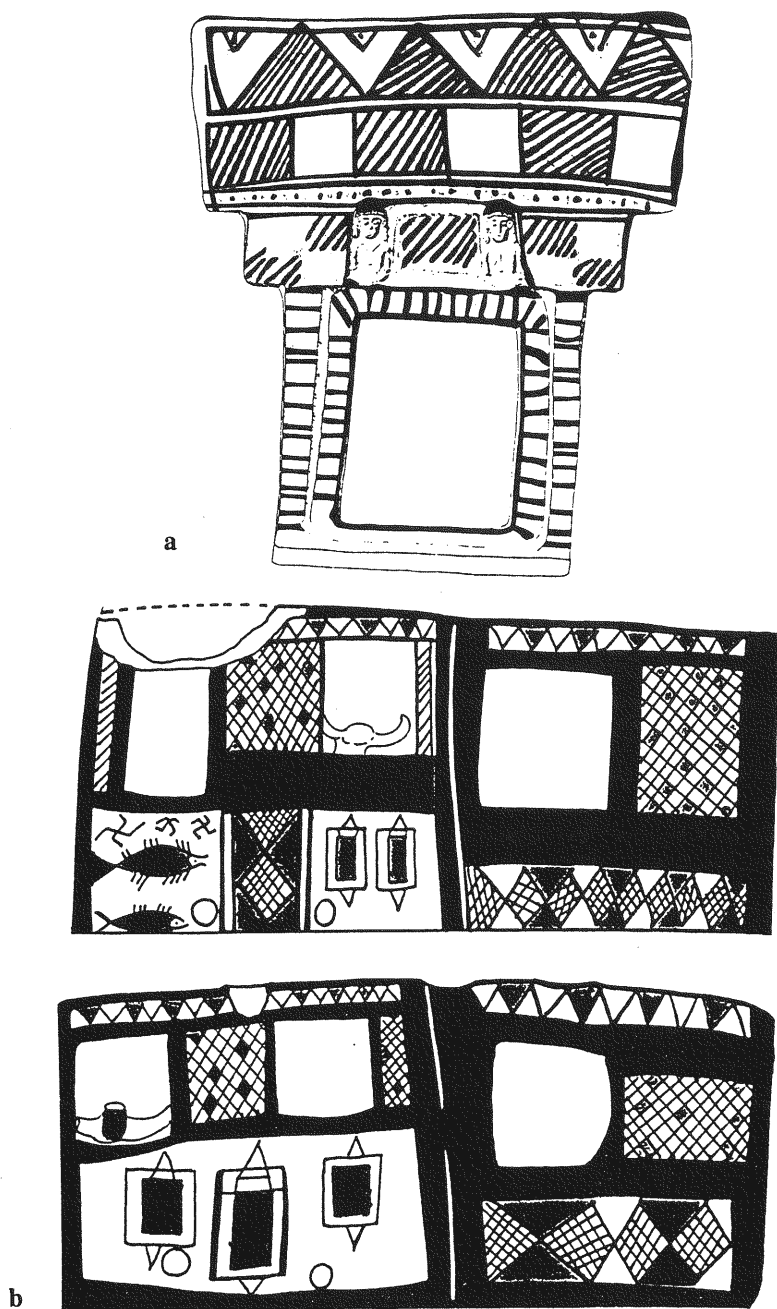


Fig. 11 a Terrakotta-Modell eines Tempelchens (um 800) Berg Nebo, Jordanien; b Modell eines Sakralgebäudes der Slg. Hadjiprodromou (Famagusta), 'Bichrome III' (8. Jh.).

Henkelschalen, in deren Innenrund man sieht.¹³⁸ Ein weiterer großer Teller der Gattung 'Bichrome II/III' (9. Jh. v. Chr.) aus Amathous, Grab 387 zeigt im Außenkreis geometrische Muster, dabei einmal einen Doppelkamm, so als ob es sich bei ihm ebenfalls um ein solches handelte.¹³⁹ Und schließlich tritt zu dieser Art der Kammverzierung noch ein eher seltener Bildträger hinzu, eine tönerner, reich bemalte, mit einem plastischen Rinderkopf versehene 'Wandapplik' der Gattung 'Bichrome III' aus Nordwestzypern.¹⁴⁰

Von etwa einem Dutzend solcher Zeugnisse für die 'Kammsymbolik' entfällt die Hälfte auf das 10. und 9. Jh. v. Chr., sie bekundet den frühen Beginn von derartigen dinglichen Symbolen, die für rund fünfhundert Jahre ohne größere typologische Wandlungen in der kyprischen Ikonographie weiterleben sollten.

Mit derartigen 'Kämmen' treten manchmal gemeinsam rechteckige Täfelchen auf, die an den Schmalenden Schlaufen besitzen. Auf der Schale aus Kato Deutera (Fig. 10b) sind die Kämmen Füllmuster eines solchen Täfelchens. An der soeben genannten Wandapplik (Anm. 140) gibt es in der betreffenden Ornamentzone in der Mitte zwei Kammsymbole und nach beiden Seiten anschließend je zwei derartige Täfelchen. In einem weiteren bereits erwähnten Fall sind es Spendekannen, die mit solchen Wehtäfelchen zusammengestellt sind, übrigens am selben Bildträger, der auf der Hauptseite die Kombination von Kämmen und Kannen aufweist (Anm. 138). In einem anderen Fall zeigt die Zusammenstellung 'Tafel' und 'Lyra'¹⁴¹, daß es sich um irgendein Kultgerät handeln könnte, das die Täfelchen wiedergeben sollen.

An einer 'White Painted III'-Amphora des Louvre ist ein Täfelchen wie von einem gemalten Baldachin geschützt.¹⁴² Auch noch im 7. Jh. v. Chr. ist dieses Bildmotiv als Haupt- oder Nebendekor in der Vasenmalerei vertreten.¹⁴³ Der Dekor an einem Miniaturmodell eines Sakralgebäudes der Slg. Hadjiprodromou (Famagusta; Fig. 11b)¹⁴⁴ berechtigt uns, solche 'Täfelchen' als 'Weihpinakes'

¹³⁸ 'Bichrome IV'-Krater, CyM, Inv.-Nr. B 1992; Vorder- und Rückseite unterscheiden sich in der Menge der jeweils dargestellten Dingsymbole, statt der Kämmen sind es rückseitig 'Wehtäfelchen'; s. Pieridou, O Zographikos (Anm. 11), Pl. 14:5; KDG 498 no. XXIX/4; Morris, Combs (Anm. 130), no. 7, Pl. 34:3 (mit irriger Identifizierung).

¹³⁹ V. Karageorghis, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1984, BCH 109 (1985) 897ff, hier 915, 918 fig. 56.

¹⁴⁰ CyM, Inv.-Nr. 1969/I-24/1, s. V. Karageorghis, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1969, BCH 94 (1970), 191ff, hier 198f fig. 9a-b; KDG 271 no. XXIV/d50. – Bei Morris, Combs (Anm. 130), sind noch Nr. 3, 4 und 12 zu berücksichtigen.

¹⁴¹ CyM, Inv.-Nr. B 797, 'Bichrome II'-Kanne; s. KDG 104 no. IX/9.

¹⁴² KDG 176 no. XVII/9. An derselben Amphora befindet sich der Mann mit den Fischen von Fig. 8b, oben Anm. 96.

¹⁴³ Hauptdekor eines kleinen Kruges der Gattung 'Black-on-Red II (IV)', CyM, Inv.-Nr. B 1579; s. KDG 500 no. XXIX/6. Dekorzutat über dem Schnabel eines Vogels einer 'Bichrome IV'-Kugelkanne des sogenannten 'Freien Feld-Stils', Slg. Z. Pierides (Lamaka), s. KDG 301 no. XXV/b14.

¹⁴⁴ 'Bichrome III' (8. Jh. v. Chr.), L 11 cm, Br 10,5 cm, H 9,5 cm, auf Lefka; s. KDG.S 76f no. S XXIV/3.

zu deuten, also als Bemaltes oder Beschriebenes, das man in Heiligtümern, an Tempelwänden, aufhängte. Ein anderes kleines Modell der Slg. Cesnola im Metropolitan Museum bildet als Doppeltafel eine derartige Weihung *en miniature* nach (Pl. XXXI:6).¹⁴⁵ Die Originale werden aus Bronze – wie die berühmte Tafel aus Idalion in Paris –, aus Holz oder Ton bestanden haben.

Besonders Dreifußkessel wurden in der frühen griechischen Kunst der Aufnahme ins ikonographische Repertoire für Wert befunden.¹⁴⁶ Wirkliche Kessel galten als kostbare Weihungen an die Götter und Totenbeigaben, so auch auf Zypern (vgl. Fig. 9c, Kessel aus Salamis). Darüber hinaus ist die kyprische Bilderwelt voll von Gefäßdarstellungen, teils wie dingliche Symbole behandelt, teils wie verkürzte Bilder von Trinkgelagen, Festen und Feiern, gelegentlich mit isoliert wiedergegebenen Musikinstrumenten vereint. Auf Kombinationen von Spendekannen und Kämmen habe ich bereits verwiesen (Fig. 10d), auch auf ganze Reihen von Kannen, Kämmen und Täfelchen.

Die Kugelkanne auf hohem Kegelfuß mit langem schlangen Hals darf in derartigen Bildern als die meist wiedergegebene Gefäßform gelten.¹⁴⁷ Wiederum bis an die Jahrtausendgrenze reichen Kannen neben Malteserkreuzen als Malmotive an einem Tonkästchen der Sammlung Z. Pierides in Larnaka zurück ('Bichrome I').¹⁴⁸

6. KULT, MUSIK UND 'FRAU AM FENSTER'

Ein Teil der in Anm. 147 genannten Belege könnte bereits vom bloßen dinglichen Symbol wegführen, zum Handlungsbild hin. Jedenfalls sind nachlässig gemalte Kannen in den Händen aufgereihter Frauen in Prozessionsszenen integriert.¹⁴⁹ Ein Mann mit weit ausgestreckten Armen, in der Rechten einen Würdestab haltend, in der Linken die Spendekanne, kann wohl nichts anderes sein als ein Priester in Aktion.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Myres 70 no. 541 mit Abb. (L 23,5 cm).

¹⁴⁶ A. Sakowski, *Darstellungen von Dreifußkesseln in der griechischen Kunst bis zum Beginn der klassischen Zeit* (EHS 38/67), Frankfurt am Main u. a. 1997.

¹⁴⁷ Beispielsweise auf der 'Bichrome IV'-Kugelkanne KDG no. VIII/5 (Louvre, Inv.-Nr. AM 1142): zwei Frauen auf dem Weg zum Tempel, die Spendekanne schwebt sozusagen frei zwischen ihnen. – KDG 77 no. VIII/9 ('Bichrome IV'-Kanne, Verbleib unbekannt): zwei Frauen treten von beiden Seiten an einen zu einem merkwürdigen Geschlinge stilisierten Lebensbaum heran und halten jede in einer Hand eine solche Kanne. – KDG 254 no. XXIV/ a29 ('Bichrome V'-Amphora, Sammlung Kolokassides): Schulterornament Fischfries, Halsornament sechs Kannen, auf der Rückseite Vogel und fünf Kannen. – KDG 499 no. XXIX/5 (CyM, Inv.-Nr. 1961/XII-9/11, aus Marion): drei Kannen in der äußeren Zone eines Schaleninnendekors, 'White Painted IV'.

¹⁴⁸ KDG 497 no. XXIX/1.

¹⁴⁹ CyM, Inv.-Nr. 1963/X-4/4, 'Bichrome IV'-Amphora; s. KDG 82f no. VIII/13.

¹⁵⁰ CyM, Inv.-Nr. 1981/III-31/1, 'White Painted IV'-Kanne; s. Karageorghis, *Chronique* 1981 (Anm. 47), 686 und fig. 4. Die Figur ist von V. Karageorghis als 'Krieger' bezeichnet,

Die sogenannte 'Hubbard-Amphora' des 8. Jhs. v. Chr. (*Pl. XXX:4*)¹⁵¹ zeigt eine thronende Göttin beim Trinkgelage: Von links tritt eine Kulddienerin mit drei Kännchen in der rechten Hand heran. Mit der Linken gießt sie in die Amphora, aus der die Göttin mit dem Saugrohr trinkt, aus einer weiteren Kanne nach. Ein anderer Bildzyklus besteht aus zwei antithetisch beiderseits einer Palme angeordneten Sphingen, am äußersten rechten Ende aus einer Gruppe des Themas 'Raubtier überfällt Rind' sowie einer Mittelgruppe, welche wiederum die thronende Gottheit zeigt, die mit dem Saugrohr aus einer Amphora trinkt, und zwar ohne eine Mundschenkin, doch tritt in diesem Fall von rechts eine Dienerin mit einem Fischgericht heran (*Fig. 8c*).¹⁵²

So müssen wir wohl das Hauptbild am Hals einer Amphora der Gattung 'Bichrome III' aus Kourion-Kaloriziki als abkürzenden Ausschnitt aus dem Ablauf eines Götter- bzw. Kultgelages ansehen: Ein Mann schöpft mit einer Kanne aus einer riesigen Amphora.¹⁵³ Ein Musikant bekräftigt im Halsbild der Rückseite den Themenzusammenhang. Desgleichen tun dies Amphora und Kanne in Ruhestellung als zentrales Bild einer weiteren kypro-geometrischen Amphora der Gattung 'White Painted III'.¹⁵⁴ Schließlich deutet das Nebenbild unter einem Henkel einer späteren Amphora ('Bichrome V') im Akademischen Kunstmuseum Bonn in der Darstellung eines Bronzethymiaters mit Kegelfuß und zwei hängenden Blattkränzen ebenfalls auf die heilige Zone des Tempels und seine Weihrauchopfer.¹⁵⁵

Im Osten der Insel wurde eine Schale mit drei Schlaufenfüßen gefunden, an der sorgfältig gemalte Friese aus Pflanzengirlanden, Vögeln und vor allem Amphoren, Kannen und Henkeltöpfen mit Saugrohr abgebildet sind. Das unkyprische, importierte Gefäß wird ins 7. Jh. v. Chr. zu datieren und keramischen Gattungen Phrygiens oder Kilikiens zuzuordnen sein.¹⁵⁶ Die Basis für die Beurtei-

obgleich alle Merkmale wie Helm, Panzer, Schild fehlen. Was als Speer angesehen wird, weist ein Maß von weit unter Manneslänge auf und ist unmittelbar unter der Spitze gehalten. Diese 'Speerspitze' deute ich als eine Stabekrönung, das Ganze für ein Würdezeichen, ein Szepter (vgl. auch V. Karageorghis, *Kypriaka VI*, *RDAC* (1981) 147ff, hier 149f, Pl. 26:1).

¹⁵¹ CyM, Inv.-Nr. 1938/XI-2/3; s. P. Dikaios, An Iron Age Painted Amphora in the Cyprus Museum, *BSA* 37 (1936/37) 56ff; S. Casson, Professor Gjerstad on Cyprus, *JHS* 59 (1939) 287f; J. L. Myres, A Painted Graeco-Phoenician Vase from Ormidkia in Cyprus, *AJA* 58 (1954) 39ff; KDG 6ff mit Bibliographie; Hermary & Masson, Deux vases inscrits (Anm. 117), 204f fig. 24; vgl. oben Anm. 76.

¹⁵² Vgl. Anm. 97.

¹⁵³ Vgl. Pieridou, O Zographikos (Anm. 11), 61f Pl. 13:1-3; KDG 97f no. IX/1 (CyM); unten Anm. 166.

¹⁵⁴ Louvre, Inv.-Nr. AM 3451, s. A. Caubet & M. Yon, Deux appliques murales chyro-géométriques au Louvre, *RDAC* (1974), 112ff, hier Pl. 19:1; KDG 176 no. XVII/9, Rückseite von no. VI/3 (unsere Fig. 8b). Außerdem befindet sich an diesem Bildträger die Darstellung einer Kithara.

¹⁵⁵ H.-G. Buchholz, Tamassos, Zypern, 1973, 2. Bericht. Weitere Aufgaben, *AA* (1974) 609ff, hier 612 Abb. 84; auch in KDG 514.

¹⁵⁶ Slg. Hadjiprodou (Famagusta); s. V. Karageorghis, *Kypriaka I*, *RDAC* (1974), 64ff, bes.

lung ikonographischer Zusammenhänge ist allerdings noch viel zu begrenzt.

Die Darstellung von Opfernern sind im weitesten Sinne religiöse Bilder. Der bekannte 'Fischhändler' an der Amphora im Louvre (*Fig. 8b*) könnte seine Fische auch zum Tempel bringen wollen. Der Mann mit dem kleinen Vierbeiner in der Rechten und einer Schüssel mit Früchten in der Linken ist gewiß ein Opferer (*Fig. 8e*).¹⁵⁷ Unter den Kentaurenfigürchen trafen wir ebenfalls Opferer von Haustieren an (Anm. 36). Auch den Bringer eines Bäumchens möchte ich als Opferer verstehen (*Fig. 10c*)¹⁵⁸, denn Blüten, Blumen, Pflanzen aller Art, Bäumchen und große Bäume spielten im Kultus eine große Rolle. Aphrodite hatte mit Blumen und Früchten zu tun; selbst Stiere riechen an Blumen, erst recht tun dies Götter und Menschen (*Fig. 8f, 9b*).¹⁵⁹

In derartigen Bildern drücken sich kultische Baum- und Blumenfeste im Frühling aus. Es ist an 'Baumkult' zu denken; selbst wenn man die Darstellung eines Reigentanzes auf der Rückseite (*Fig. 10a*) der 'Hubbard-Amphora' auf die Göttin der Vorderseite bezieht (*Pl. XXX:4*), sind in die Reihe der Tänzerinnen eingestreute Bäumchen unübersehbar. Auch die wie Tänzer bewegten Gestalten auf *Fig. 7g-h*, die J. Boardman als kastenförmig gezeichnete Personen erkannte (s. o.), sind von Bäumen flankiert. Und unter den Terrakottagruppen von im Kreise Tanzenden gibt es solche mit einem Baum in der Mitte (*Idalion*).¹⁶⁰ Als 'Baumnympe' möchte ich die weibliche Gestalt bezeichnen, die auf einer Fußbank zwischen zwei Bäumen steht, vielleicht Dattelpalmen, zu deren Blütenständen oder Früchten sie greift (*Fig. 8d*, s. Anm. 157).

fig. 4 und Pl. 12; H.-G. Buchholz, Phrygiaka, in: R. M. Boehmer/H. Hauptmann (Hg.), *Beiträge zur Altertumskunde Kleinasien* (FS K. Bittel), Mainz 1983, 139ff, bes. 145f, Taf. 26:1a-b.

¹⁵⁷ Detail einer großen 'White Painted IV'-Schale aus Kandou bei Kourion, CyM, Inv.-Nr. 1973/VII-10/11; s. KDG.S 19ff no. S VII/1; V. Karageorghis, *Chronique des fouilles et des découvertes archéologiques à Chypre en 1973*, *BCH* 98 (1974) 821ff, hier 829 fig. 8a-c; K. Nikolaou, *Archaeological News from Cyprus*, *AJA* 79 (1975), 125ff, hier 125, Pl. 26:6.

¹⁵⁸ MMA Inv.-Nr. 74.51.437, Dreifuß aus Ton, 'Bichrome III'; s. Bossert, *Altsyrien* (Anm. 38), Abb. 248; S. Marinatos, *Kleidung, Haar- und Barttracht* (ArchHom A/B, B), Göttingen 1967, 15f Anm. 99 und Abb. 5b; KDG 100 no. IX/4.

¹⁵⁹ Vgl. einen an einer Blüte riechenden Mann, symbolische Gravur auf einem bronzenen Stirnband aus Tamassos, vormalis in Berlin, Staatliche Museen, Inv.-Nr. Misc. 8142/682 (Kriegsverlust); H.-G. Buchholz, Einige kyprische Pferdestimmbänder und Scheuklappen, in: P. Kalmeyer u. a. (Hg.), *Beiträge zur Altorientalischen Archäologie und Altertumskunde* (FS B. Hrouda), Wiesbaden 1994, 43ff, hier 54 Abb. 8g (dort weitere Lit.).

¹⁶⁰ Bereits von M. Ohnefalsch-Richter, *Die antiken Cultusstätten auf Kypros*, Berlin 1891, Taf. 17 auf 'Baumkult' bezogen; danach A. B. Cook, *Zeus II*, Cambridge 1925 (Nachdruck New York 1965), 158 fig. 98. Weitere plastische Tanzgruppen (z. B. CyM, Inv.-Nr. C 333): V. Karageorghis, in: Verhandlungen des 2. Internationalen Kongresses für Kretologie in Herakleion, Herakleion 1967, 180ff (Neugriechisch). Oft steht in der Mitte des Kreises der Musikant, z. B. Terrakotta aus dem Heiligtum von Hagia Irini: E. Gjerstad, *Supplementary Notes* (Anm. 38), 14 fig. 16; Caubet, *La religion* (Anm. 32), 19 fig. 33 (Louvre, Inv.-Nr. MNB 363; Kalkstein, 5. Jh. v. Chr., aus dem Tempel von Pyla, der Baum in der Mitte des Kreises ist weggebrochen).

Tänzer und Musikanten gehören zu häufigen Erscheinungen in der kyprischen Vasenikonographie, oft einzeln und isoliert. Als Beispiel nenne ich eine kugelige Kanne im Museum von Laon (Pl. XXX:3). Von der künstlerischen Körperauffassung und lebhaften Bewegung her entsprechen der Reigen von Mänaden und Silenen an der Krone (dem 'Kalathos') auf dem Haupte einer kyprischen Göttin (Pl. XXXII-XXXIII, um 500 v. Chr.)¹⁶¹ griechisch-spätarchaischen Vorgaben. Nach assyrischer und phönikischer Art sind diese Mythenwesen mit je vier Flügeln ausgestattet. Dem 'Ort' des dargestellten Tanzes ist weniger durch eingeblendete Rosetten als durch Hathorpfleiler ein lokalkyprisches, ägyptisch beeinflusstes Element beigegeben. Es handelt sich um eines der Aphroditeheiligtümer der Südküste, wahrscheinlich um Amathous, woher die meisten und schönsten originalen Hathorkapitelle stammen. Dieser mythische Tanz war zugleich ein kultischer Tanz, wesentliches Element altkyprischer Betätigung an Festen der Göttin.¹⁶²

Wie bereits erwähnt, steht im 9. und 8. Jh. v. Chr. ein einzelnes Instrument – die dreisaitige Lyra mit Schildkrötengehäuse und angebundenem Plektron, auch die viersaitige Wiegenkithara¹⁶³ – als Chiffre für 'Musik'. Aus gleichem Geiste einer Bildersprache sind an einem griechisch-geometrischen Skyphos aus Eretria (Euböa) zusammenhanglos und in sorgloser Verwendung uns irreführender Größenrelationen Kithara und Tänzer nebeneinandergesetzt.¹⁶⁴ Der dem Bild fehlende Zusammenhang ist ein gedachter: Musik und Tanz, Menschen- und Götterfest, Kultfeier. Nicht wesentlich mehr sagen kyprische Bildzeugnisse aus, wenn sie einen einzelnen Musikanten mit der dreisaitigen Kithara isoliert darstellen, wie im 11. Jh. an einem Kalathos aus Altpaphos (Pl. XXIX:2)¹⁶⁵ oder im 9. Jh. an einer Amphora aus Kourion.¹⁶⁶ Der ältere Musikant aus Westzypern ist

¹⁶¹ Worcester Art Museum (Worcester, MA), Inv.-Nr. 1941.49, erh. H 51 cm, s. Sophokleous, *Atlas* (Anm. 40), 133 Pl. 33. Die auf Pl. XXXII-XXXIII wiedergegebenen Photovorlagen verdanke ich der Freundlichkeit der Museumsleitung. Zu einem weiteren Kalksteinkopf mit tanzenden Silenen am Kalathos: SCE III,2, Pl. 48; R. Senff, *Das Apollonheiligtum von Idalion*, Jønsøred 1993, Taf. 56e.

¹⁶² Caubet, *La religion* (Anm. 32), 30 fig. 57; häufig auch dargestellt in Vasenbildern, s. ebd. fig. 58.

¹⁶³ Vgl. oben Anm. 141 und 154. Zu Saiteninstrumenten: H. Huchzermeyer, *Aulos und Kithara in der Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit*, Emsdetten 1931; B. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700*, Diss. Frankfurt am Main 1963; L. A. Stella, *Strumenti Musicali della Lirica Greca Arcaica*, in: *Lirica greca da Archiloco a Elitis. Studi in Onore di F.M. Pontani* (Studi bizantini e neogreci 14), Padova 1984, 17ff; M. Maas & J. M. Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven 1989. – Zum Vergleich mit Orientalischem: H. M. Kümmel, Zur Stimmung der babylonischen Harfe, *Orientalia* 39 (1970) 252ff.

¹⁶⁴ A. Andreiomenou, *Geometrike kai hypogeometrike kerameike ex Eretrias III (skyphoi)*, *Archaiologike Ephemeris* (1981), 84ff, Pl. 26:129.

¹⁶⁵ Oben Anm. 121; Pieridou, *O Protogeometrikos Rhythmos* (Anm. 11), Pl. 31:1-7; Deger-Jalkotzy, *Post-Palatial Period* (Anm. 1), 18 fig. 2 mit Lit.

¹⁶⁶ Oben Anm. 138; Pieridou, *O Zographikos* (Anm. 11), Pl. 13:3; Deger-Jalkotzy, *Post-Palatial Period* (Anm. 1), 18 fig. 5 mit Lit.

als ritterlicher Sänger mit Schwert dargestellt, der jüngere von der Südküste als langhaariger, festlich gekleideter Kultteilnehmer. Einzelmusikanten gibt es in Fülle als Bläser der Doppelflöte, Spieler von Saiteninstrumenten oder als Frauen mit Kymbala, Krotala und Tympana unter den Terrakotten und Kalksteinfliguren, die als Weihgaben in kyprischen Heiligtümern und als Grabbeigaben dienten.¹⁶⁷ Selbstverständlich spielte Kultmusik in älteren¹⁶⁸ und gleichzeitigen Nachbarländern¹⁶⁹ eine ebenso große Rolle. Die Beobachtung von individuellen oder kulturspezifischen Nuancen anhand der jeweiligen Ikonographie würde musikalische Fachkenntnisse voraussetzen, die ich nicht besitze.

Fig. 8g vermittelt die lebhafteste Vorstellung von einem Kultfest, in diesem Fall nicht feierlich überhöht, sondern im Bild der speisend und trinkend thronenden Gottheit dargestellt.¹⁷⁰ Unter Fruchtbäumen, auf deren Zweigen Vögel sitzen, sind in einem paradiesischen Garten mit Tulpen die Festteilnehmer bei Musik und Tanz bequem gelagert. Ganz links steht der Flötist, ganz rechts der Mundschenk. Kränze hängen an Zweigen, ein Bärtiger hält einen weiteren Kranz bereit. Der Tempelgarten, ein heiliger Hain, nicht das Tempelinnere, war der Ort festlichen Feierns. Daß er nahe am Gotteshaus lag, lehren zahlreiche Ausgrabungen auf Zypern. Auf der 'Hubbard-Amphora' (Pl. XXX:4) ist freilich nicht erkennbar, ob die Szene mit der trinkenden Gottheit im Tempelinneren oder im Freien zu denken ist. Die Sphinx rechts sorgt für eine mythisch-imaginäre Raumvorstellung, doch die Stierprotome ganz links soll doch wie die eben genannten Hathorkapitelle die Örtlichkeit wenigstens als 'Heiligtum' kennzeichnen (Pl. XXXII-XXXIII).¹⁷¹ Nach der vorderasiatischen Vorstellung vom 'Garten Eden' haben wir nach 1000 v. Chr. auf Zypern ebenfalls mit den anschließend

167 Beispielsweise Karageorghis, *Chronique* 1985 (Anm. 35), 827 fig. 7a. Die Kataloge der Kyprika sind voll davon, ich habe sie nicht gesammelt.

168 Höchst selten auch einmal textlich, nicht nur bildlich, dokumentiert, z. B. H. G. Güterbock, *Musical Notation in Ugarit*, RA 64 (1970) 45ff; D. Wulstan, *The Earliest Musical Notation*, *Music and Letters* 52 (1971) 365ff; ders., *Music from Ancient Ugarit*, RA 68 (1974) 125ff; A. Draffkorn-Kilmer, *The Cult Song with Music from Ancient Ugarit. Another Interpretation*, ebd. 69ff; M. Dietrich & O. Loretz, *Kollationen zum Musiktext aus Ugarit*, UF 7 (1975) 521f; M. Duchesne-Guillemin, *Les problèmes de la notation hourrite*, RA 69 (1975) 159ff; A. Draffkorn-Kilmer, R. L. Crocker & R. R. Brown, *Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music*, Berkeley 1976; H.-J. Thiel, *Der Text und die Notenfolgen des Musiktextes aus Ugarit*, SMEA 18 (1977) 109ff; ders., *Zur Gliederung des 'Musik-Textes' aus Ugarit*, RHA 36 (1978) 189ff; G. Wilhelm, *Grundzüge der Geschichte und Kultur der Hurriter*, Darmstadt 1982, 91.

169 Für Hellas s. oben Anm. 163, ferner M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949; ders., *Musik und Tanz* (ArchHom U), Göttingen 1968. Für Nahöstliches vgl. D. Wohlenberg, *Kultmusik in Israel. Eine forschungsgeschichtliche Untersuchung*, Diss. Hamburg 1967; J. Braun, *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas. Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen* (OBO 164), Freiburg Schweiz & Göttingen 1999.

170 BM, Inv.-Nr. C 855, 'Bichrome V'-Amphora des 'Amathous-Stils'; s. KDG 516f.

171 Oben Anm. 76 und 151 zur 'Hubbard'-Amphora. Hathorköpfe finden sich dann auch in maskenhafter Abkürzung als apotropäische Vasenembleme, sogar an Saugfläschchen für Kleinkinder, z. B. Karageorghis, *Chronique* 1980 (Anm. 92), 1009 fig. 80 a-b ('White Painted V', Amathous).

bildlich dargestellten heiligen Gärten zu rechnen: 'Hierokepos' (heiliger Garten) heißt noch heute ein Ort unweit des bedeutendsten Aphroditeheiligtums der Insel. Und (Granat-)Apfelbäume¹⁷² mitten in den heiligen Gärten weisen auf dieselbe Göttin hin: Sie und der Apfel gehörten bekanntlich im Mythos vom Parisurteil engstens zusammen.

Das Gotteshaus, das Tempelgebäude, war freilich wichtigstes Element eines jeden Heiligtums. Weiter oben habe ich bereits über symbolträchtige Elemente der Wandbemalung (Fischsymbole, *Fig. 11b-c*) gesprochen, ebenso über real Beobachtetes (aufgehängte Weihetäfelchen). Tempelmodelle besitzen in Syrien-Palästina und im ägäischen Raum eine lange Vorgeschichte: Ein prächtiges minoisches Modell aus Archanes/Kreta weist viele Fenster und Veranden auf.¹⁷³ In diesem Zusammenhang scheint mit A. Kempinskis Rekonstruktionsversuch eines bronzzeitlichen palästinensischen Doppelturmtempels aus wirklich ergrabenen Grundrissen und Tonmodellen bemerkenswert, auch bezüglich des Symbolgehalts wiedergewonnener Bemalung von Außenwänden mit Fruchtpalmen als Hauptsache, deren Fläche, der Tempelgarten, von außen durch andrängende Löwen bedroht ist.¹⁷⁴

So hängt zu guter Letzt ein ikonographisches Thema, nämlich das der 'Frau am Fenster' von der Existenz entsprechender Sakralgebäude mit Fenstern ab. Daß dies – ja selbst das völlig leere Fenster allein – zum stellvertretenden Bild für die Tempelprostitution wurde, ist wiederholt nachgewiesen worden. Die Griechen gaben der Aphrodite als Liebesgöttin deshalb den Beinamen Παρά-κυπτοῦσα.¹⁷⁵ Die am häufigsten für die 'Frau am Fenster' beigezogenen Darstellungen sind Elfenbeinreliefs aus Nimrud und dem phönikischen Raum.¹⁷⁶

¹⁷² Allgemein zum Thema solcher Symbole: F. Muthmann, *Der Granatapfel. Symbol des Lebens in der Alten Welt* (Schriften der Abegg-Stiftung Bern 6), Fribourg 1982; O. Borowski, *The Pomegranate Bowl from Tell Halif*, *IEJ* 45 (1995) 150ff.

¹⁷³ Neuere Arbeiten zu Hausmodellen lassen sich leicht über die üblichen Bibliographien auf finden. Ich verweise allein auf die Studie von G. Säflund zum Terrakottatempel Archanes, G. Säflund, *Cretan and Theran Questions*, in: R. Hägg & N. Marinatos (Hg.), *Sanctuaries and Cults in the Aegean Bronze Age* (Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, Series in 4° 28), Stockholm 1981, 189ff, hier 196 fig. 10. Allgemein J. Bretschneider, *Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend. Phänomene in der Kleinkunst an Beispielen aus Mesopotamien, dem Iran, Anatolien, Syrien, der Levante und dem ägäischen Raum, unter besonderer Berücksichtigung der bau- und der religionsgeschichtlichen Aspekte* (AOAT 229), Kevelaer & Neukirchen-Vluyn 1991.

¹⁷⁴ *Reconstructing the Canaanite Temple Tower*, *EI* 20 (1989) 82ff (Neuhebr.), 196*-197* (engl. Zusammenfassung).

¹⁷⁵ Monographisch behandelt von W. Fauth, *Aphrodite Parakypousa. Untersuchungen zum Erscheinungsbild der vorderasiatischen Dea Prospiciens* (AAWLM 1966,6), Mainz 1966.

¹⁷⁶ Häufig zusammengestellt (BM, Louvre, Karlsruhe usw.), z. B. aus Arslan Tash (9. Jh. v. Chr.), s. J. Thimme, *Badisches Landesmuseum. Neuerwerbungen, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 8 (1971), 239ff, hier 242 Abb. 2. Vgl. ferner U. Gehrig & H. G. Niemeyer, *Die Phönizier im Zeitalter Homers* (Ausstellungskatalog Hannover 1990), 77 Nr. 29, 60, 125 Nr. 33, 136 Nr. 47; J. A. Thompson, *Hirtin, Händler und Propheten*, Gießen – Basel 1992, 72 mit Abb. (Nimrud, frühes 8. Jh. v. Chr.).

Wie wir uns solche Elfenbeinschnitzereien an Prunkmöbeln vorzustellen haben, zeigt ein häufig abgebildetes Relief Assurbanipals mit seinem kostbarsten Bett beim 'Fest in der Gartenlaube'. An diesem Möbelstück findet der aufmerksame Betrachter die 'Frauen am Fenster' wieder. Demnach besaß das Bett wohl eine wichtige Funktion des assyrischen Königs im Zusammenhang mit dem 'Hieros Gamos'.¹⁷⁷ Hintergründige Verknüpfungen von orientalischen Vorstellungen vom 'Hieros Gamos' und der Tempelprostitution in Zypern und Hellas vorausgesetzt, stellen sich ein kyprisches Vasenbild des 6. Jhs. v. Chr. (Fig. 9a) und ein wesentlich späteres kyprisches Kalksteinrelief ebenfalls in diese Linie.¹⁷⁸ Zur Kultpraxis im Hauptheiligtum der Liebesgöttin Aphrodite zu Paphos, zur Astarte in Kition, zum Einwirken der orientalischen 'Nackten Göttin' auf die kyprischen Verhältnisse, zur Sexualität und ihrer Symbolik existiert eine umfangreiche Literatur.¹⁷⁹ Die Hauptgöttin Zyperns besaß viele Aspekte. Aus bronzezeitlichem Erbe war sie beispielsweise eine mütterliche 'Große Göttin'.¹⁸⁰

Wo läßt sich der Bildgedanken der 'Frau am Fenster' in festgeprägter Form zuerst nachweisen, im Osten oder im Westen? Die Antwort lautet: Im Vorderen Orient, Zypern eingeschlossen¹⁸¹, ist keines der betreffenden Bildzeugnisse älter als Mitte des 12. Jhs. v. Chr. Der sogenannte 'Fensterkrater von Kourion', von dem es Fragmente der Ausgrabung von 1895 im British Museum gibt und einen

- 177 J. Thimme, *Phönizische Elfenbeine. Möbelverzierungen des 9. Jhs. v. Chr.* (Bildhefte des Badischen Landesmuseums), Karlsruhe 1973, Xf. mit Abb. C-D (Zeremonialbett Assurbanipals). – Zu überzeitlichen und überregionalen Zusammenhängen u. a. M. Riemschneider, Die Geburt aus dem Gefäß, in: dies., *Augengott und Heilige Hochzeit*, Leipzig 1953, 126ff; I. M. Wheatley, *The 'Hieros Gamos' in the Ancient Near East and in Israel*, Diss. University of Iowa, 1966; A. Abagianou, *Sacred Marriage in the Rituals of Greek Religion* (EUS 15/54), New York u. a. 1991.
- 178 Fig. 9a-b: BM Inv.-Nr. C 838, Innenbild einer 'Bichrome V'-Schale dichten Stils aus Achna; s. KDG 91f no. VIII/16. – Relief: CyM, Inv.-Nr. 1983/X-3/1; s. J. Connelly, *Votive Sculpture of Hellenistic Cyprus*, Nicosia 1988, Pl. 52:196.
- 179 Neuerdings vereinigt in: S. Böhm, *Die 'Nackte Göttin'. Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst*, Mainz 1990. Zur Sexualsymbolik, Griechenland und Zypern betreffend, s. H.-G. Buchholz, Mörsersymbolik, APA 7/8 (1976/77) 249ff.
- 180 J. Karageorghis, *La Grande Déesse de Chypre et son culte*, Paris 1977. Zur mütterlichen Seite und ihrem Niederschlag in der Ikonographie s. E. Simon, Griechische Muttergottheiten, in: G. Bauchheuß (Hg.), *Matronen und verwandte Gottheiten* (BoJ.B 44), Bonn 1987, 157ff. – Vgl. ferner B. Wagner-Hasel, *Matriarchatstheorien der Altertumswissenschaft*, Darmstadt 1992, mit Rez. von P. Guyot, *Gnomon* 68 (1996) 63ff.
- 181 Vierseitiger Kesseluntersatz, Bronze, aus Enkomi, Grab 97 (englische Ausgrabungen, BM, Inv.-Nr. 97/4-1/1296). R. Giveon, *The Impact of Egypt on Canaan* (OBO 20), Fribourg & Göttingen 1978, 41 bietet "frühes 13. Jh."; H. W. Catling, A Cypriote Bronze Statuette in the Bomford Collection, in: Schaeffer u. a., *Alasia I*, (Anm. 30) 15ff, hier 21ff fig. 6-7 sowie ders., *Cypriot Bronzework in the Mycenaean World*, Oxford 1964, 204f no. 32, Pl. 33c "1. Hälfte des 12. Jhs."; W. Lamb, *Greek and Roman Bronzes*, London 1929, Pl. 12b "12./11. Jh. v. Chr.". Zur weiteren Literatur s. Matthäus, *Metallgefäße* (Anm. 1), Nr. 703, Taf. 100:703; H. Müller-Karpe, *Handbuch der Vorgeschichte. Bd. IV: Bronzezeit*, München 1980, Taf. 190:2; Bretschneider, *Architekturmodelle* (Anm. 173), 122 Abb. 72; T. Nörling, *Altägäische Architekturbilder*, Mainz 1995, Taf. 18:1.

größeren, ergänzten Teil der Nachgrabungen von 1939 im Cyprus Museum, gehört zwar bereits ans Ende des 14. Jhs. v. Chr., er muß aber auf Zypern als mykenischer Import angesehen werden.¹⁸² Ist das richtig, beweist der Krater indirekt die Existenz besagten Bildgedankens in dieser Zeit für Hellas. Es kommt hinzu, daß auch einer der mykenischen Sarkophage aus Tanagra in Böotien das Bild einer hölzernen Wand mit Fenstern aufweist, aus denen Frauen blicken.¹⁸³

Das Terrakotta-Modell eines Tempelchens der Zeit um 800 v. Chr. aus der Gegend am Berg Nebo in Jordanien (*Fig. 11a*) beweist, daß 'Frauen an Fenstern' tatsächlich in Tempeln zu Hause waren. Hier schauen sie – an prächtig bemalter Fassade im ebenfalls bemalten Relief gegeben – aus je einem Fenster über dem Haupteingang heraus. Die interessante Fundgruppe enthält außer Weihrauchgefäßen und etwas Plastik auch zwei Imitationen kyprischer bemalter Gefäße nach Art spätgeometrischer Keramik.¹⁸⁴ Auch an einem Tempelmodell aus Zypern schaut eine Frau im Relief aus einem Fenster, allerdings nicht über einem Portal.¹⁸⁵ Ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen diesen Zeugnissen der beiden Regionen ist unverkennbar.

6. SCHLUSS

6.1. Der charakteristischste Bildträgertyp: Vasenmalerei

Zwar läßt sich nicht in Prozentzahlen ausdrücken, welche Bildträger die wirklich traditionsschaffenden waren und welche mehr beiläufigen Charakter besaßen. Doch kommt die Monumentalkunst als tragendes Element nicht in Frage, weil die geometrisch-archaischen Epochen des kyprischen Kulturschaffens ihrem Wesen nach nicht monumental angelegt waren.

Von den erhalten gebliebenen Zeugen der Kleinkunst – Skarabäen, Siegeln, Gemmen, Fingerringen – ist andererseits zu sagen, daß ihre Zahl, gemessen am Ganzen, zu gering ist, um wirklich repräsentativ zu sein. Obendrein befinden sich gerade unter diesen Bildträgern eine große Zahl von Importen. Von kyprischen Münzbildern gilt schließlich im besonderen, daß sie sich entliehener Motive und Formgebungen bedienten. Dies hat zwei Gründe: Erstens trugen die

¹⁸² H. B. Walters, in: A. S. Murray, *British Museum Excavations in Cyprus*, London 1900, 73 fig. 127; F. Poulsen, Zur Zeitbestimmung der Enkomifunde, *Jdl* 26 (1911) 215ff, hier 232f Abb. 16; Karageorghis, *Chronique* 1969 (Anm. 140), 226ff fig. 80a-b; *SCE IV/1C* (1972), 291 (Lit.); W.-D. Asmus, Bronzezeit im nördlichen und östlichen Mittelmeerraum, *Die Kunde* 30 (1979) 81ff, Taf. 44; H. Wylde-Swiny, *Ancient Kourion Area*, Nikosia 1982, 40 fig. 27-28; Nörling, *Altägäische Architekturbilder* (Anm. 181), Taf. 18:3.

¹⁸³ Th. Spyropoulos, *Anaskaphe eis to mykenaikou nekrotapheion tes Tanagras*, *AAA* 3 (1970) 184ff, hier 194 fig. 13.

¹⁸⁴ S. Weinberg, A Moabite Shrine Group, *Muse. Annual of the Museum of Art and Archaeology, Missouri*, *CL* 12 (1978) 30ff.

¹⁸⁵ Ohnefalsch-Richter, *Kypros* (Anm. 36), Taf. 124:4.

kyprischen Stadtstaaten das in Phrygien-Lydien sowie in der ionischen Staatenwelt im äußersten Westen Kleinasiens und auf den vorgelagerten Inseln ausgebildete Münzwesen erst relativ spät ein. Zweitens bedienten sich kyprische Auftraggeber zunächst der dort ausgebildeten Fachkräfte, die mithin bestimmend auf die Motivgestaltung einwirkten, auch wenn die Freiheit der Wahl bei den kyprischen Stadtkönigen lag.

Bei der Ausschmückung von Gebrauchs- und Prunkgerät spielten wiederum Gesichtspunkte eine Rolle, die der Ausbreitung tatsächlich existierender Bilder nicht förderlich waren. Eine Beschränkung auf eingeeengte Themenkreise ergab sich beispielsweise aus einem so starken Bedürfnis nach magischem Schutz, apotropäischem Abwehrzauber, weshalb etwa Teile des Pferdegeschirrs oder Waffen überwiegend mit 'Schutzgenien' und ähnlichem verziert sind.

Bei erhaltenen Möbelteilen – Elfenbeinarbeiten an Thronen und Betten – läßt sich häufig nicht sagen, ob wir sie selbst und die an ihnen vorgefundenen Bilder und Ornamente nicht überhaupt insgesamt der phönikischen Kunst zurechnen müssen. Der Begriff der 'kyprophönikischen Kunst' ist insofern kein Verlegenheitsbegriff, als sich auf der Insel tatsächlich Werkstätten aller Art ethnisch aus Vertretern der vorhandenen Volks- und Sprachgruppen rekrutierten und etwa in Kition das kolonialphönikische Element in allen Lebensbereichen noch über die archaische Epoche hinaus tonangebend blieb.

Berücksichtigen wir derartige Beobachtungen, so bringen uns die wertvollen Metallschalen, besonders aus den Städten der kyprischen Südküste, in Verlegenheit. Sie könnten als die bilderreichsten archaischen Repräsentanten Zypern überhaupt gelten, und an ihnen wäre deshalb eine umfassende 'Ikonographie' festzumachen – wie dies E. Gjerstad, G. Markoe und H. Matthäus getan haben –, stünde ihre uneingeschränkte Inanspruchnahme für die kyprische Kunst nicht in Frage. Die einzelnen Einflüsse – Phönikisches, Assyrisches, Ägyptisches und Griechisches – sind in diesem Fall zwar mit gelegentlichen Korrekturen geklärt. Auch die Vergleichbarkeit mit der Homerischen Schildbeschreibung ist evident und immer wieder von der Forschung berücksichtigt worden, seit es eine Homerarchäologie gibt. Doch die Herauslösung dieser Denkmälergattung aus der phönikischen Gesamtkultur als typisch lokalkyprisch ist meines Erachtens noch nicht gelungen.

Schließlich darf bei Bildträgern wie Votivterrakotten, Thymiaterien, Wandappliken oder Tonmodellen von Sakralgebäuden ihre Zweckbestimmung und ihr kultisch-religiöser Charakter nicht aus dem Auge verloren werden. An ihnen bleibt der Dekor – Ornament oder Bild, gemalt oder im Relief – dem Hauptzweck verpflichtet: Auch diesen Denkmälergruppen ist deshalb ein ganz bestimmter Motivschatz eigen.

So liegt es angesichts der skizzierten Situation auf der Hand, daß eine kyprische Ikonographie des fraglichen Zeitraumes dort anzusetzen hat, wo das Repertoire vielseitig, aussagekräftig und zahlreich vorliegt: in der Vasenmalerei mit ihren Tausenden von Zeugnissen. Gerade an ihnen wird deutlich, daß es an überzeugenden Überleitungen vom zweiten vorchristlichen Jahrtausend zum ersten

weitgehend fehlt. Dies gilt, bis auf einige Tierbilder, generell und betrifft das 'Dunkle Zeitalter' zwischen Bronze- und Eisenzeit. Das Eindringen neuer Bilder seit dem 9. Jh. v. Chr. mit einer Blüte figürlicher Vasenmalerei im 7. und 6. Jh. v. Chr. bildet somit das Hauptthema der angesagten ikonographischen Studien. Wiederum will ich nicht auf thematische Einflüsse von außen (aus Syrien-Libanon, Inneranatolien-Kilikien, Ägypten und Griechenland) eingehen, verweise nur auf die obigen fallweisen Einzelerörterungen. Ein zeitlicher und räumlicher Zusammenhang mit der 'orientalisierenden Phase' in Hellas ist erkennbar. Im phönikischen Bereich liegt die kraftvollste Ursprungsquelle, und zwar unter Ein-schluß der dort bereits absorbierten ägyptischen Elemente. Zu ethnischen Problemen, besonders zum kolonialphönikischen Anteil an der Inselbevölkerung und seinem Einfluß auf die gesamtkyprische Kultur, habe ich mich oben geäußert: Ionische Einwirkung ist verstärkt erst gegen Ende der archaischen Epoche – und anschließend – spürbar.

6.2. *Stilistische Charakteristika*

Oft ist die Frage erörtert worden, worin sich das Charakteristische einer selbständigen kyprischen Kultur- und Kunstleistung zeige. Die Antworten reichen von der Überschätzung lokaler Schöpferkraft bis hin zur Abwertung der künstlerischen Produktion als einer einfallslosen Nachahmung des Fremden. Die rein ikonographische Behandlung von Bildern ohne zusätzliche Formenanalysen vermag nur einen oberflächlichen Überblick von der Rezeption, Auswahl und dergleichen aus einem fremden Themenangebot zu verschaffen und für einen allgemein-psychologischen Ansatz zur Verfügung zu stellen, mit dessen Hilfe dann herausgefunden werden sollte, aus welchen Gründen das eine Element auf willige Aufnahme, das andere auf Ablehnung stieß.

Der besprochenen Bilderwelt fehlt in den dargestellten Bewegungsabläufen die Dynamik. Da ist nichts oder wenig von spannungsreicher Rhythmisierung ganzer Flächen oder spürbares pulsierendes Leben in Einzelformen und Kompositionen zu erkennen. Diese Kunst pflegt die Aneinanderreihung gleicher oder ähnlicher Elemente, eher im statisch-ruhenden Sinne, weshalb ihr heraldische Bildprägungen besonders liegen, deren den Formenbedürfnissen symmetrisch-dreieckiger Aufbau, quadratische Metopenbilder und friesartige Darstellungsformate entgegenkommen. Einer solchen Kunst fehlt auch ein Streben nach Monumentalität. Wo sie in Nachahmung dennoch versucht wird, kann sie protzig und unangemessen wirken. Dagegen kommen mittlere Formate, wie sie Vasen bieten, dem kyprischen Kunstschaffen sehr entgegen. In dieser mehr handwerklichen Gattung hat sich eine naive Erzählfreude im Bild ausleben können. So ragen denn in ihr aus der gewaltigen Menge von Produkten einfachster Volkskunst nur wenige Vasenbilder qualitativ als ungewöhnlich heraus.

Mit den Größenrelationen gemalter Figuren, Gegenständen und Tieren geht man recht sorglos und willkürlich um. Man schwelgt in Disproportionierungen

wie in Geometrisierungen von Lebendigem. Dabei handelt es sich um das, was ich oben 'absichtliche Verfremdung' von der Natur vorgegebener Formen genannt habe. Auch die starke Neigung zu Pars-pro-toto-Lösungen gehört hierher wie schließlich der 'Freie Feldstil' mit der völligen Verneinung von Bezugspunkten und Linien, eines Rahmens oder einer Basislinie.

Eine letzte Bemerkung verdient die Frage nach dem 'Rechts und Links im Bild'.¹⁸⁶ Ich meine damit nicht die alte Frage nach der 'Gültigkeit' originaler Siegel-, Skarabäus- und entsprechender Insignien oder ihres Abdrucks, welche in der kyprischen Kunst natürlich ebenfalls zu erörtern wäre, vielmehr die häufigen Erscheinungen der Umkehrung des von der griechischen Ikonographie her Gewohnten in unserem kyprischen Bildrepertoire. Wie die Griechen 'lesen' auch wir ein Bild von links nach rechts, empfinden eine Diagonale von links oben nach rechts unten als 'fallend', die von links unten nach rechts oben hingegen als 'steigend'. So enthält für uns etwa eine Kampfhandlung von links nach rechts aggressive Qualität und zugleich die Erwartung des Sieges bezüglich des Angreifers. Von den besprochenen Bildern erfüllen jedoch weder das Ringen des Löwen und Stiers (Fig. 4g), noch der Kampf des Helden mit einem Löwen (Fig. 4h), noch die Theseus-Minotaurus-Darstellung (Fig. 4j) oder die Jagdszene (Fig. 5f) unsere Erwartung. Eine Bevorzugung der Orientierung nach links reicht in der besprochenen Kunst weiter: So jagt ein Streitwagen in diese Richtung (Fig. 9e), und der Mann mit dem 'Kammsymbol' – einer von mehreren an derselben Vase (Fig. 10e) – schreitet ebenso nach links wie der Musikant von Pl. XXIX:2 und der 'Tänzer' von Pl. XXX:3. Schließlich sind auch thronende Gottheiten mit und ohne Gegenüber nach links gerichtet (Pl. XXX:4). Bei der nach links orientierten Chimäre des Reliefs aus Golgoi (Pl. XXXI:7) könnte man allerdings ganz im Sinne der griechischen Kunst argumentieren, daß der fortgelassene Held Bellerophon nicht anders als links von ihr, d. h. nach rechts angreifend, zu denken sei und unser Mischwesen deshalb nach links blicke. Freilich muß ebenso bemerkt werden, daß in dieser Kunst die für Europäer 'normale' Rechtsgerichtetheit keineswegs fehlt (vgl. Fig. 1, 3a-c, 4b-d, f, 5a-c, e, 6a-c, 7e, 10a, Pl. XXXII-XXXIII). Im Sinne der genannten Studie von H. Luschey ist daraus wohl zu schließen, daß Zypern weder völlig in der griechischen Kultur wurzelte noch gänzlich Asien verhaftet war.

¹⁸⁶ Die Tübinger Habilitationsschrift von H. Luschey, *Links und rechts: Untersuchungen über Bewegungsrichtungen, Seitenordnung und Höhenordnung als Element der antiken Bildsprache*, scheint leider nie gedruckt worden zu sein. Da Luschey's Schrift nicht für jedermann greifbar ist, verweise ich ganz allgemein auf ein Buch von V. Fritsch, *Links und Rechts in Wissenschaft und Leben* (Urban-Bücher 80), Stuttgart 1964.

QUELLENVERZEICHNIS ZU DEN ABBILDUNGEN UND TAFELN

Fig. 1 Aufnahme Xenophon Michael, CyM; s. A. Papageorghiou, *Chronique des fouilles à Chypre en 1989*, *BCH* 114 (1990) 941ff, hier 949 fig. 29 • **2** D. M. Bailey, *The Village Priest's Tomb at Aradippou in Cyprus*, in: *BMQ* 34,1-2 (1970) 36ff • **3a** s. Anm. 109 • **3b** s. Anm. 35 • **3c** s. Anm. 32 • **3d-f** s. Anm. 30 • **4a** s. Anm. 103 • **4b** Beck, *The Drawings* (Anm. 126), 11 fig. 7 • **4c** s. Anm. 122 • **4d** Beck, *The Drawings* (Anm. 126), 9 fig. 5 • **4e** s. Anm. 81 • **4f** s. Anm. 48 • **4g** H.-G. Buchholz, *Ägäische Funde und Kultureinflüsse in den Randgebieten des Mittelmeers*, *AA* (1974), 325ff, 389 Abb. 49a.b • **4h** s. Anm. 86 • **4i** s. Anm. 127 • **4j** s. Anm. 53 • **4k** s. Anm. 74 • **5a-f** s. Anm. 91 • **6a** s. Anm. 90 • **6b** s. Anm. 94 • **6c** s. Anm. 88 • **7a** s. Anm. 121 • **7b** s. Anm. 112 • **7c** s. Anm. 116 • **7d** s. Anm. 112 • **7e** 'Bichrome III'-Kylix, Kato Deftera (vgl. zum Fundort *Fig. 10b*), Karageorghis, *Chronique 1973* (Anm. 157), 839 fig. 25 • **7f** s. Anm. 116 • **7g-j** s. Anm. 128 • **8a** s. Anm. 98 • **8b** s. Anm. 96 • **8c** s. Anm. 97 • **8d** [kein Nachweis durch den Autor] • **8e** s. Anm. 157 • **8f** 'Bichrome IV'-Kanne aus Kandou, Grab 21, in Limassol, V. Karageorghis, *Chronique des Fouilles à Chypre en 1987*, *BCH* 112 (1988) 801 fig. 17 • **8g** s. Anm. 170 • **9a-b** s. Anm. 178 • **9c** s. Anm. 63 • **9d** s. Anm. 65 • **9e** s. Anm. 95 • **10a** s. Anm. 151 • **10b** s. Anm. 100 • **10c** s. Anm. 158 • **10d** s. Anm. 137 • **10e** s. Anm. 133 • **10f** s. Anm. 135 • **10g** s. Anm. 133 • **11a** [kein Nachweis durch den Autor] • **11b-c** s. Anm. 144.

Pl. XXIX:1 s. Anm. 92 • **XXIX:2** s. Anm. 121 • **XXX:3** nach Museumsphoto • **XXX:4** Myres, *Graeco-Phoenician Vase* (Anm. 151), Pl. 14:7 • **XXXI:5** [kein Nachweis durch den Autor] • **XXXI:6** meine Amateuraufnahme durch das Glas der Vitrine, New York, MMA, s. Myres Nr. 541 • **Pl. XXXI:7** s. Anm. 43 • **XXXII-XXXIII:8** s. Anm. 161.

Ivory carving of first millennium workshops, traditions and diffusion

GEORGINA HERRMANN*

1. CONTEXTUALISATION

It is salutary to realize that we would have had little idea of the immense wealth of ivory circulating during the early first millennium BCE in the ancient Near East except for the discoveries at Neo-Assyrian Kalhu, modern Nimrud in northern Iraq.¹ Furthermore, what has so far been found and published from Nimrud represents only a fraction of Assyrian acquisition during the 9th and 8th centuries. Much loot would have been removed in the comprehensive sacks of the Assyrian capital cities from 614–612, and, of course, much remains to be unearthed at Nimrud, as was demonstrated by the discovery by the Iraq Department of Antiquities and Heritage of the Royal Tombs of the Assyrian queens.² These were richly endowed with jewellery and vessels but interestingly did not include much in the way of ivory. Booty from the seventh century presumably awaits discovery at Nineveh, where there may be storerooms full of it.

Most of the thousands of ivories found at Nimrud were not local products but had originated elsewhere and been imported – as gift, tribute or booty. The majority came from the states of the Syro-Palestinian area and, first and foremost, they attest to the wealth and artistic vigour of life in the area at the time.

* This paper was given at an extremely stimulating and enjoyable conference held to celebrate Professor Othmar Keel's 60th birthday and to acknowledge his monumental contribution to Near Eastern studies. I should like to thank Professor Keel for his warm welcome and Dr. Christoph Uehlinger for his efficient and friendly organization at this hospitable occasion, sponsored by the Swiss Society for Ancient Near Eastern Studies. The topic is one selected by the conference organizers.

¹ For the 19th century ivories, see Barnett 1957/1975 and 1982; for those discovered by the British School of Archaeology in Iraq, see Mallowan 1966, Orchard 1967, Mallowan & Davies 1970, Mallowan & Herrmann 1974, Herrmann 1986, 1992b; for those discovered by the Iraq Department of Antiquities and Heritage in Well AJ of the Northwest Palace, Safar & al-Iraqi 1987.

² On which see now Damerji 1998.

The dampening hand of imperial controls and the disruptions at the end of the Late Bronze Age were over: new states and alliances were forming and reforming in a complex diplomatic pattern. These new rulers had to surround themselves with the outward visible signs of kingship and wealth, as today our modern 'princes' – bankers, newspaper magnates, company chairmen and the like – declare their wealth and power with fast cars, jets, yachts, mansions and other outward symbols of success.

In addition to conspicuous consumption (B. G. Trigger), there was also a desire for individuality of style, as can be seen both in the stelae and orthostats found on sites in North Syria and Southeast Anatolia and in the numerous 'style-groups' of ivories (Winter 1985, Herrmann 1992a). However, while the styles were varied, the subjects depicted were relatively limited. One hypothesis to attempt to understand the reason for this multiplicity of 'style-groups' is that each state, city or centre, while continuing to employ a common regional iconography, developed its own artistic style used across the media to act as a 'visual language' or state art (see now Winter 1998b on the meaning of 'style').

That empires develop such state art or 'Machtkunst' is well known: the major power of Assyria, for instance, deliberately employed a strongly defined visual language as both identifying image and as propaganda. Assyria, the dominant force throughout the early first millennium, had already developed a distinctive style in the Middle Assyrian period, and this survived through the era of Assyrian retrenchment in the 11th and 10th centuries to flower with the new wealth brought in by the conquests of Aššurnāṣirpal II (883–859). The Assyria of Aššurnāṣirpal II was, however, not an established empire – it was an emerging empire. The king's selection and building of a magnificent new capital was a political statement of some magnitude, as was the deliberate development of a strongly visual state art with an obvious propaganda message (Russell 1998).

Other powers in the dynamic new world of the early first millennium³ were also striving to express their statehood, as can be demonstrated by the presence of walled cities with monumental architecture embellished with sculptures. Cities such as the long-established centre of Carchemish invested in public art of a distinctive style, which Irene Winter (1983) has demonstrated was also applied to steatite pyxides found at the site. This newly-independent, post-imperial centre was, therefore, employing art as a visual language to identify it, both to its own populace and to 'outsiders'. 'Newer' powers followed suit: the most distinctive is, of course, Tell Halaf with its highly individual style applied to both major and minor art. Of it Jeanny Canby wrote "The art of Tell Halaf is so different from contemporary art in Syria that many believe the artists had an entirely different iconographical heritage" (1985: 338). Further to the west, the sculptures of 'Ain Dara provide another expression of this desire for state individuality and identification (Abu Assaf 1990).

³ For an historical outline, see Hawkins 1982: 372–441.

However, while both established and emerging powers may have considered the creation of a state art of primary importance, a major question remains – that of the extent of state control and patronage. Again Assyria provides a well-documented example. There seems to have been a division between the application of the standard floral or faunal repertoire of Assyrian motifs, which was widely used on major and minor arts, and the use of *narrative* motifs, the defining aspect of Assyrian art, which was restricted and probably a royal prerogative. Although ivory does not appear to have been a particularly popular medium with the Assyrian patron or craftsman, the distribution of ivories decorated with narrative designs at Nimrud is suggestive: they were found in “in thronerooms, in storerooms adjacent to thronerooms, in the vicinity of throne daises or in royal or ceremonial suites” (Herrmann 1992b: 24). Furthermore, on the rare occasions when both bas reliefs or paintings and ivories survived in a single room, the designs on the ivories appear to complement those on the walls rather than to copy them (Herrmann 1997: 288f) which is perhaps suggestive that there was a deliberately designed, coherent, overall decorative scheme. These two factors, the distribution of ivories with narrative designs in distinctively royal ceremonial areas, and the careful selection of complementary images on major and minor arts, suggest that strict control was exercised over the use and content of state art in Assyria.⁴

This in turn brings us on to what was the purpose of art in the ancient Near East, a topic well outside the boundaries set for these conference papers, although it should at least be raised, as it is of signal importance in attempting to understand the ivory trade. In centres with public art paralleled on small objects, we can reasonably accept that there was state control of artistic production. What we do not know is how confined the right of commissioning such art was, whether, for instance, it was restricted to palace and temple, for this depends on the social structure of the various centres, about which we know all too little.

While a model of states each with their own art styles has been accepted for ‘Assyria’ and ‘North Syria’, it is at variance with the remarkably derogatory view of Phoenician art as expressed by R. D. Barnett. In his seminal *Catalogue of Nimrud Ivories*, the first full publication of the Layard and Loftus ivories, Barnett wrote that “Phoenician art ... is repetitious and largely mass-produced, yet technically skilful; the product of commercial minds, yet gay and pleasing” (1957/1975: 62). He further not only suggested a commercial role for Phoenician art but considered that their art corrupted the social order:

“by their copious supply of luxury-goods, the Phoenicians sponsored and encouraged a social development for which the ancient Mediterranean communities were then ripe, the enrichment of the land-owning aristocracy at the expense of the peasants. ... Just as the wealthy did in Israel, so, too, in Greece the Bacchiads of Corinth, the Pentelids of Lesbos and other tyrants of the seventh century BC – the period in art significantly called by archaeologists ‘orientalizing’ – by amassing wealth and commercial power, were able to seize political control” (ibid. 60).

4 Compare I. J. Winter’s contribution to the present volume.

Here Barnett seems to be suggesting that acquiring wealth and the trappings that go with it led to political power, rather than the symbols reflecting such power. His remarkable value-judgements are reminiscent of the misunderstanding of Achaemenian art before the studies of Nylander, Root and Roaf in the 1970s and 1980s,⁵ but what do they infer? "The product of commercial minds" is presumably meant to suggest that workshops were not controlled by palace and temple but that goods were mass produced and marketed to a wider populace, rich enough to indulge their tastes. This is suggesting a much more 'Western' and modern idea of 'art as pleasure' rather than 'art with a purpose' and presupposes a totally different mental set and system of production.

2. THE NIMRUD IVORIES

Turning to the ivories themselves, although important material has been found at other sites in Mesopotamia, the Levant and elsewhere,⁶ it is the sheer volume recovered from Nimrud that not only physically illustrates the wealth of the time but also has preserved examples of the minor art of many centres whose work would otherwise be unknown. Indeed, the Nimrud ivories form a 'museum' of the art of the period, although alas one lacking labels. Ivories have been found both on the Acropolis⁷ and in Fort Shalmaneser.⁸ From the latter the majority came from storerooms in the South West Quadrant. Of these most would have been employed to decorate furniture, either as carved panels or as fittings. Smaller items tended to be concentrated on the Acropolis. Numerous pyxides and fan handles were, for instance, found in the Burnt Palace.⁹

The first attempt to bring some order into the mass of ivories discovered in the 19th century by Layard and Loftus was undertaken by Poulsen (1912), who recognized two main groups among the imported ivories, the Phoenician and the

⁵ C. Nylander, *Ionians in Pasargadae. Studies in Old Persian Architecture*, Uppsala 1970; M. C. Root, *The King and Kingship in Early Achaemenid Art: Essays on the Creation of an Iconography of Empire* (Acta Iranica III/ix), Leiden 1978; Roaf 1983; M. Roaf, *The Art of the Achaemenians*, in R. W. Ferrier (ed.), *The Arts of Persia*, New Haven – London 1989.

⁶ Well-known collections have been recovered from Arslan Tash and Samaria, as well as from a range of sites including Balawat, Carchemish, Hamath, Tell Halaf, Hasanlu, Hazor, Khorsabad, Tell Rifa'at, Sarepta, Toprak Kale and Zinjirli (for brief descriptions and references, see Barnett 1982: 43-55; Herrmann 1986: 30-35). These assemblages typically contained ivories belonging to a variety of style-groups: they presumably represented the 'treasure of a palace' belonging to a local king or an Assyrian governor. Recent discoveries at Til Barsib were also a mixed assemblage. These were found in a private, although affluent, household (Bunnens 1997). Superb ivory has, of course, also been found in funerary contexts, for instance in the Royal Tombs at Salamis in Cyprus, as well as in Etruria (Barnett 1982: 49-50, 55, 60-61). Ivories, or related bronzework, have been found in sanctuaries, including the Heraion at Samos or the Idaean Cave in Crete.

⁷ Barnett 1957/1975; Mallowan 1966; Safar & al-Iraqi 1987.

⁸ Mallowan 1966: vol. II; Mallowan & Herrmann 1974; Herrmann 1986, 1992b.

⁹ Barnett 1957/1975: pls. XVI-XXXI, LXXII-LXXXIX, XCI-XCII.

North Syrian, and continued by R. D. Barnett in his publication of these ivories (1957/1975). Poulsen had "distinguished the North Syrian from the Phoenician style by a general lack of Egyptian elements and on the basis of certain details and motifs ... related to North Syrian reliefs from Carchemish, Zincirli, Maras and Tell Halaf" (Winter 1976b: 2).

While the Layard and Loftus ivories form a relatively manageable œuvre, the discoveries of thousands of ivories by Mallowan and Oates at Nimrud from 1949-63, and more recently the magnificent examples found by the Iraq Department of Antiquities and Heritage in Well AJ of the Northwest Palace, with further discoveries made by the Italian team in Fort Shalmaneser in the late 1980s, has made the task of organizing the ivories much more challenging. Numerous scholars have contributed to the task,¹⁰ but primary work still needs to be done, first in completing publication of all the material and then in detailed analysis and the painstaking building of style-groups across the subjects.

Poulsen's basic division of the Levantine ivories into two main groups, 'Phoenician' and 'North Syrian', still holds good today, although it is now agreed that these terms apply to regional traditions made up of a number of different schools of ivory-carving rather than a single group (Winter 1985; Herrmann 1992a). In addition to the well-known North Syrian and Phoenician traditions, there is a transitional tradition, linking the two, currently known as either the 'Intermediate' or 'South Syrian' tradition (Herrmann 1992b: 3, n. 5; Winter 1981, 1985, 1998a: 150).

The very volume of the material presents its own opportunities and problems. As becomes more evident with every passing year, the ancient world, like the modern, was not tidy. There was much more richness and variety, much more variation of quality than perhaps was once appreciated. While it is relatively simple to form style-groups if just a few characteristic pieces are selected, there are, as anyone who has written a catalogue will recognize, numerous pieces which are problematic. My task, an ongoing one – although interrupted at present – has been that of cataloguing the ivories found by the British School of Archaeology in Iraq at Nimrud, most of which are in Baghdad. I have been fortunate. I start with the objects themselves, list them, describe them and photograph them, not just selected pieces but all of them, whether they are 'beautiful' or 'ugly', superbly carved or poorly worked, relatively complete or fragmentary. This opportunity to see and handle pieces is invaluable. It is the stuff of 'connoisseurship' or a museum officer's approach rather than that of the contemporary 'art historian'. It makes possible the assignment of fragments to groups which would have been impossible on photographic evidence alone, for it de-

¹⁰ It would be impossible to include all those who have contributed to ivory studies. Scholars include Barnett (1957/1975, 1982: 43-55), Ciafaloni (1992), Davies (Mallowan & Davies 1970), Hawkes (1981), Herrmann (1986, 1989, 1992a & b, 1996, 1997; Mallowan & Herrmann 1974, Fischer & Herrmann 1995), Mallowan (1966; Mallowan & Davies 1970, Mallowan & Herrmann 1974); Muscarella (1980), Orchard (1967), Safar & al-Iraqi (1987), Suter (1992), Winter (1976a & b, 1981, 1983, 1985, 1989, 1998a & b).

depends on a range of factors, such as depth of relief, tool-marking, fixing and style and is perhaps best defined simply as 'feel'. It is necessarily subjective. That it is subjective does not necessarily mean that it is incorrect: in the evaluation and attribution of works of art the trained eye observant of tiny detail is pre-eminent, although sometimes fallible.

3. ASSEMBLING WORKSHOPS

When trying to organize any large body of material the first and most obvious task is to assemble like with like. With ivories this is exceptionally productive, since they were often used in sets of similar panels or plaques, as is easily demonstrated by the chairbacks from Room SW7 of Fort Shalmaneser (Mallowan & Herrmann 1974). Having gathered together similar fragments, the next step is to reassemble 'sets' by studying a range of attributes and technical features, such as size, framing, subject, style and details of carving. The next task is to find sets which are similar, all of which were probably made in the same workshop or centre. This is relatively simple when the subject depicted on the pieces is the same, and numerous details can be cross-checked, as for example in the case of the 'classic SW7' group of chairbacks (Herrmann 1996: 156f). However, it is harder and necessarily more subjective when extending the group to include pieces with different designs, because there are fewer matching features. And here it is worth emphasizing the importance of provenance. Despite the sacking and looting, related pieces were often found near each other, for instance burnt and fragmentary pieces with different designs belonging to the 'Crown and Scale' group were found together in Room SE10 of Fort Shalmaneser (Herrmann 1992b: nos. 240-243, pl. 49). Such proximity reinforces linkages based on style and technical features.

One of the easiest groups, 'style-groups' or 'schools', to recognize has been the 'flame and frond school', because of its distinctive and unique range of stylizations (*fig. 1*) and techniques (Herrmann 1989). Pieces belonging to this school have been found both in Fort Shalmaneser, and in the palaces of the Acropolis, and there is, therefore, a full range of material, consisting of furniture panels and fittings, as well as small objects such as pyxides. The spectacular discoveries of the richly varied Well AJ ivories added entirely new types of objects to the group, such as the great horn and the lion bowl, as well as further, nearly complete examples of pyxides.¹¹ The resultant large and varied group demonstrates the output of a single centre of production, where craftsmen were making large and small objects and were using a variety of techniques of carving – in relief, in the round and incised. They were gilding pieces, painting some and decorating others with large pieces of pegged inlays. And they were working in

¹¹ For excellent colour illustrations see *La terra tra i due fiumi* 1985: 402-409, nos. 177, 179 and 181. For full publication see Safar & al-Iraqi 1987: nos. 6, 7 and 9-11.

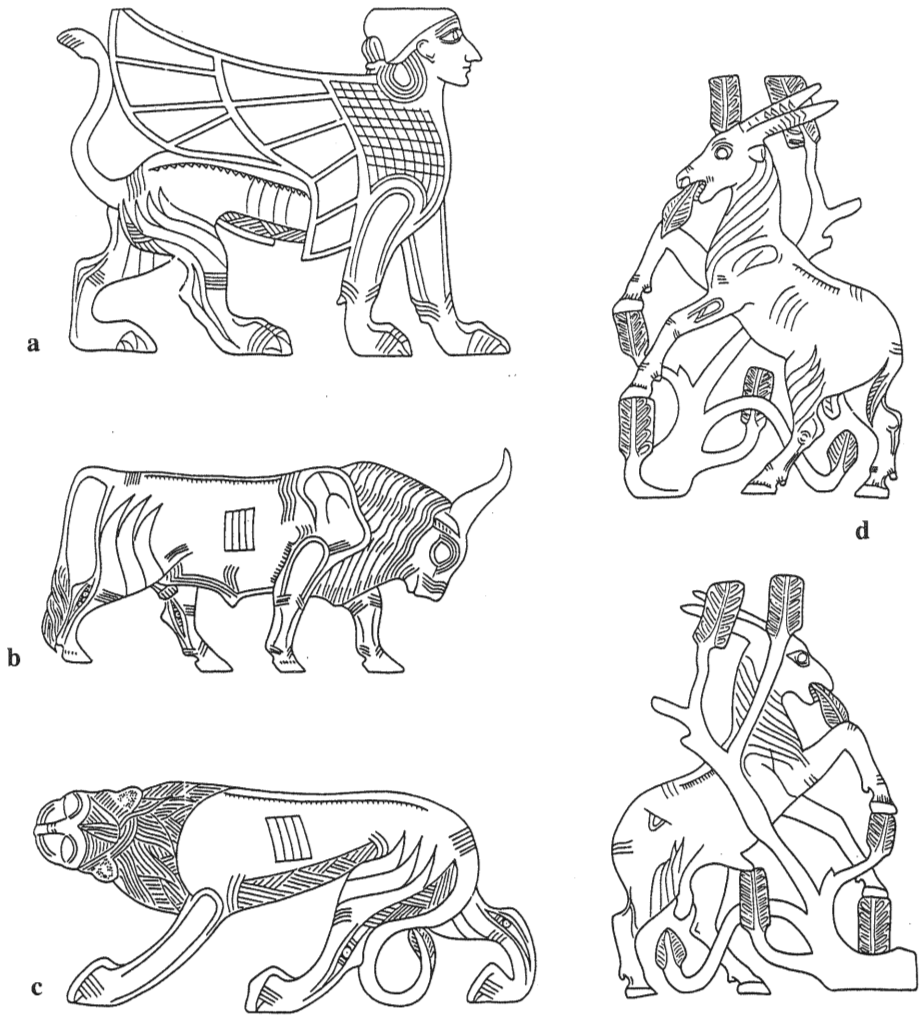


Fig. 1 Drawing of animals depicted on 'flame and frond' ivories: **a-c** Winged sphinx from Well AJ pyxis, and bull and lion from Well AJ horn (see Safar & al-Iraqi 1987: nos. 10 and 6). – **d** Openwork panel ND 10377, from SW37 (Herrmann 1986: no. 586). Note the characteristic muscle stylizations, the markings along the backs, the plaits along the bellies of lion and sphinx, the neck markings and shoulder pads, the flames on the haunches and the markings along the hindlegs.

wood as well as ivory, as can be seen for instance in the horn, with its wooden joining section: wood and ivory working are of course closely allied. Methods of fixing were also varied, but included the unusual pegged dowel. This school illustrates, therefore, the range of production and techniques employed by a single centre. We should expect similar variety of output from other centres.

Michael Roaf, when studying the sculptures at Persepolis (1983), demonstrated that craftsmen worked in teams, each team being assigned so many figures to carve. Each craftsmen of a team had his own speciality, one carved the heads, another the hands, the bow-flaps, the shoes and so on. Ivory workshops would also have employed a number of craftsmen with different skills, some perhaps for carving panels and fittings, others for the frames, others for the final decoration with gold leaf and inlays, etc. Unlike at Persepolis, they would not have carved different parts of a single panel but would have carved the individual panels required to make up a set. There are numerous examples of sets of ivories worked by different hands.¹² The gold-leaf with which many ivories were overlaid would have obscured differences in the quality of carving, if such differences were of importance to the patron.

While assembling the 'flame and frond' group was relatively simple, it is often harder with other groups because the style may be less individualistic, making it more difficult to build across the subjects. One illustration of 'building' across subjects is illustrated by the 'Crown and Scale' group, referred to above. Sets of this group were first recognized in Room SW37 when a number of openwork panels with sphinxes and griffins were gathered together and called the 'scaley wing' group because of one of the many identifying factors, the scaley pattern at the base of the wings (Herrmann 1986: 32f). A fine example of such a sphinx from SW12, ND 12141, is illustrated on *pl. XXXIV:1*. Once again, there is considerable variety of detail between the panels within an overall similarity. For instance, the group includes both openwork panels (Herrmann 1986: nos. 475-496; *pls. XXXIV:1-2*) and those with backgrounds (*ibid.* nos. 1127-1129; *pls. XXXIV:3-4*), has sphinxes with heads in profile (*ibid.* nos. 475-480; *pl. XXXIV:1*) and represented frontally (*ibid.* nos. 481-484, 1127-1129; *pl. XXXIV:2*), has wings with the feathering marked (*ibid.* nos. 481-496; *pl. XXXIV:2*) or left plain (*ibid.* nos. 476-480; *pl. XXXIV:1*), or, relatively rarely, was decorated with inlays set in cloisons (*ibid.* nos. 1127-1129). There are many more examples of these openwork sphinx and griffin panels in the mostly as-yet unpublished assemblage from Room SW12 (e.g. Mallowan 1966: II, fig. 424; *pl. XXXIV:1*). Such variability illustrates both the range of working practices within a school, already suggested by the 'flame and frond' group, and the difficulty in isolating the specific factors characteristic of a particular group. In this example, it is not whether the wings were 'feathered' or not, whether inlay was employed or not, but the 'scales' at the bases of the wings, and the remarkable corruption of the originally Egyptian crowns.

¹² Compare, for instance, the muscle markings on the superb openwork panels of a stag and an oryx found in Fort Shalmaneser, NW15 (Herrmann 1992b: nos. 454f, *pls. 92f*); or those on the two parts of the long animal combat from SW7 (Mallowan & Herrmann 1974: nos. 105, *pls. CV-CVII*). The standard of work on the stag is infinitely more accomplished than that of the oryx, while the markings of the left side of the animal combat panel are also finer than those of the right, compare, for instance, the markings on the necks, along the backs, the shoulder pads and the paws.

At first glance, there seems little reason to combine the 'scaley wing' sphinxes and the well-known 'George and Dragon' panels (*pl. XXXIV:4*) into one group, for not only are the subjects entirely different, but there are few details and techniques to compare across the subjects. However, there are link pieces which enable the groups to be united. Two were found in the unpublished and mostly unrecorded assemblage from T10, a sphinx and a kneeling figure holding a plant (*pl. XXXIV:3*), both with heads represented frontally (Herrmann 1992a: Taf. 27, nos. 17, 18). The sphinx with its wing-scales can be compared to 'scaley wing' sphinxes from SW37, particularly those with their heads represented frontally, while the crown of the kneeling figure is also similar to those crowns (Herrmann 1986: nos. 481-490, 1127-1129). The kneeling figure from T10 (*pl. XXXIV:3*) parallels a fragment from SE10 (Herrmann 1992b: no. 242, ND 7786), which provides the link with the 'George and Dragon' panels (*pl. XXXIV:4*): the method of representing the robes and girdles and the framing and tenoning are similar. Further analysis should enable this group, renamed the 'Crown and Scale' group, to be enlarged further. With its corrupted Egyptianizing features and packed field, the group is typically 'Intermediate' in style.

4. PLACES OF PRODUCTION AND TRADITIONS

If assembling style-groups of ivories is the first stage, the next is uniting such groups with art in other media, major or minor, and thus establishing the distribution of a particular group, and if possible its probable place of production. It is generally accepted that the marriage between major and minor art, between bas reliefs, ivories and other artefacts, helps to identify places of production. As already mentioned, Winter (1983) linked major and minor art at Carchemish, although no style-group of ivories has yet been attributed to this important centre. Winter further established a linkage between sculptures and ivories at Sam'al (1976a), although she does not accept the remarkable similarity between the designs on ivories and bas reliefs of the 'flame and frond' group at Tell Halaf,¹³ which in my view make it possible to suggest not only that those ivories were made there but that the 'flame and frond' style represented the state art of

¹³ See Winter 1989 and most recently Winter 1998a: 150f. "To my mind, just on sheer logic, the rather scruffily executed reliefs contrast mightily with one of the most elegant and refined of the ivory groups, and it is less than likely that such a minor capital as Tell Halaf should be producing such a major group of ivory carvings, particularly when there are other compelling alternatives at hand, viz., the highly developed neighboring center of Carchemish. ... I myself remain persuaded that this is in fact a rare case in which the reliefs are the 'back-formation', stimulated in a provincial center by the 'high art' of an imported and important artistic medium." It is perhaps worth commenting, in this context, that the stone available to the carvers of Tell Halaf/Bit Bahiani was of very poor quality, a holey basalt and a poor limestone. The quality of the material obviously affects the carving, as can be demonstrated by, for instance, Roman sculptures carved in the black basalt of Bosra.

the Aramaean state of Bit Bahiani or Tell Halaf. This in turn would suggest their time of production.

Tell Halaf was located on a major route linking Assyria and the west, and we can be reasonably sure that it was incorporated into the Assyrian empire during the reign of Šalmaneser III (858–824). Such incorporation would surely have signed the death-knell of the production of an independent state art. We really only need to look at the statue of an Assyrian governor or Aramaean king of Bit Bahiani/Guzana found at nearby Tell Fekheriyah to see the effect of Assyrian control on local artistic autonomy (Abou-Assaf, Bordreuil & Millard 1982). The statue is Assyrian in style and has been dated to the late 9th century. The time of production of the 'flame and frond' school presumably fell, therefore, between c. 1050 and 840. Carchemish and Sam'al, on the other hand, successfully maintained their autonomy until the 8th century, although the effects of Assyrianization can be detected in their later bas reliefs.

If, as already established, distinctive style-groups of material can be identified for the cities of North Syria then there seems little reason not to apply this model to the other style-groups of ivories, those of the 'Intermediate' tradition, of which the 'Crown and Scale' group discussed above is a typical example, as well as those of the more Egyptianizing 'Phoenician' tradition. Like the Syrians, the Phoenicians too were a city-based society, although one whose colonies or states were further flung because of their role as 'sea-faring merchants'. Unless this caused a dramatically different social structure, we should perhaps refute the suggestion that Phoenician centres followed an entirely different set of values, producing art 'destined in the first place for the home market', or as Barnett stated:

"The Phoenicians made things, not for use in tombs and the future life, but for the world of the living. Their object was to please, and especially to sell to a feminine market: hence the number and variety of pieces and shapes belonging to the toilet – ivory-handled mirrors, unguent pots, spoons, glass bottles. Their special skill was as adaptors of the art of others and as decorators of surfaces and inventors of ingenious structural solutions" (1957/1975: 56).

However, when looking at the range of ivory material from Nimrud so far identified as belonging to the schools of the Phoenician tradition, this does not seem to have been focussed on the "feminine market" but is similar to that belonging to other traditions. It consists in the main of furniture panels, although this may reflect their provenance in Fort Shalmaneser, where most of the material from storerooms came from furniture. As with the other traditions, a number of distinctive style-groups can be identified within the Phoenician tradition, of which perhaps the most distinctive and readily recognizable is that known as the 'Ornate Group'.

Numerous panels and fragments of panels of the attractive 'Ornate Group' have been found in Fort Shalmaneser. Panels are usually openwork with double frames and short tenons (*pl.* XXXV:5). They are nearly all highly coloured, embellished with inlays of glass bedded on frit in delicate cloisons, which

themselves would once have been overlaid with fine gold-leaf. The inlays were either monochrome blue but more usually polychrome. Of the many distinctive factors, one characteristic marker of the group is the method of representing the Egyptian-style wigs. As can be seen on the ivories illustrated on *pls. XXXV:5-8*, these consist of rows of raised pegs, originally covered with gold foil, the pegs once gripping cylinders bedded on frit. This method of representing the wigs is one of the factors that makes it possible to attribute the Pharaoh figure statuettes to the 'Ornate Group' and thus begin to enlarge the group from just furniture panels. A magnificent example of the head and torso of such a figure was found in SW12 (Herrmann 1992a: Taf. 31, no. 25a; *pl. XXXV:7*), while examples from SW37 include heads, bodies and limbs of varying sizes (Herrmann 1986: nos. 1286-1295).

As with many typically Phoenician groups, there is a debt to Egyptian iconography, but it is not a particularly close one, especially when compared with a piece such as the superb panel from SW37 from the 'Egyptianizing' group with its complex theological scene (*pl. XXXVI:9*).¹⁴ In comparison the 'Ornate Group' sphinx striding over a fallen figure is obviously derived from the Egyptian motif of Pharaoh defeating an Asiatic, but the debt is distant, with the Asiatic subtly transformed into an Egyptian.

An unnumbered fragment, again from SW12 (*pl. XXXV:6*), shows a magnificent 'Ornate Group' sphinx, with the head confronting the onlooker, as does a fragment of another sphinx from the ever-astonishing Well AJ, IM 79522 (*pl. XXXV:8*).¹⁵ The large eyes slant slightly upwards at the corners and the superbly sensitive mouth smiles enigmatically, truly a second 'Mona Lisa' of Nimrud. It must have formed part of a large carving, like the SW12 head and torso, *pl. XXXV:7*. Further discoveries will surely make it possible to expand this outstanding group of ivory carving even further. Such magnificent and innovative pieces hardly deserve the term 'commercial art'.

Schools within the Phoenician tradition vary from the 'Egyptianizing' group (*pl. XXXVI:9*), so closely related to the art of Egypt that it remains a question as to whether pieces were made within that country or in a workshop perhaps with an Egyptian master craftsman, to those with remarkably garbled versions of Egyptian motifs. The ram-headed sphinx from Room SW37 of *pl. XXXVI:10* is a case in point. The fine working and general elegance suggests a school within the Phoenician tradition, while the corrupted form of Egyptian-style headgear – a crown sprouting a rosette between the horns and the pharaonic headcloth becoming hair and ending in a thick curl – is en route to being 'Intermediate' in style. Another fine piece awaiting study is the remarkable four-winged figure

¹⁴ Herrmann 1986: 19f, no. 992. Technically, it is of interest that the wigs of the *ba*-birds are not 'pegged' but inlaid with specifically cut pieces of glass, a characteristic of the Egyptianizing group.

¹⁵ *La terra tra i due fiumi* 1985, no. 184, colour plate on p. 333; Safar & al-Iraqi 1987: 79f, no. 18.

'crowned' with a scarab beetle (*pl. XXXVII:11a-b*), a panel included for Othmar Keel. If the various styles of ivory working are, as I consider them to be, a city or state-based art, we should not expect 'hard borders' between regional traditions: this would not reflect the political realities of fluctuating areas of influence.

So, can it be demonstrated that Phoenician art was more 'repetitious and mass-produced' than that of other traditions? Certainly ivories of the Phoenician schools were used in sets of similar and at times matching panels, but that is standard practice for this type of decorative art. Equally, there is no evidence of 'mass-production' of Phoenician ivories, or indeed of any of these luxury goods. In our current state of knowledge, it would be hard to prove that Phoenician ivories were manufactured in workshops primarily with the market in mind rather than controlled by palace and temple, particularly as there is a common iconography across the traditions. Indeed, this common iconography suggests that designs were linked to types of object, each perhaps serving a specific purpose. The most obvious examples are chairbacks found in Room SW7 of Fort Shalmaneser, most of which show panels decorated with the same subject, men in association with plants.¹⁶ Another is the sphinx chair or throne, derived as Gubel has demonstrated from Levantine lion thrones (1987; 1996: 142-43). This presumably carried a specific prophylactic message understood across the area, occurring as it does both on the Ahiham sarcophagus from Byblos and on a 'flame and frond' pyxis representing a banquet scene, the same scene and the same furniture shown on a monumental and a minor scale (Herrmann 1996: 155). A funerary association for banquet scenes on orthostats has been established at this time¹⁷ and was presumably understood to be such on both the Ahiham sarcophagus and the pyxis.

While one mechanism may need to be considered for luxury goods, we also need to think about whether there was a 'poor or poorer man's' version in a cheaper material. I have already mentioned the interchangeability of ivory and wood – and here Hasanlu is, of course, *the* example (Muscarella 1980: 203) – but there were also bone¹⁸ and ceramic versions of designs well-known on ivory. Peter Fischer's discovery of a carved bone tube at Abu al-Kharaz has led to the definition of what may be a distinctive Palestinian school of carving (Fischer & Herrmann 1995): as well as their predictable occurrence at Nimrud, examples have also been found at Hazor, Tell en-Nasbeh and Gezer.¹⁹ While a similarity

¹⁶ Mallowan & Herrmann 1974; Winter 1976a: 25-54; Herrmann 1996: 153-159.

¹⁷ Orthmann 1971: 366ff; Hawkins 1980, 1989; Symington 1996: 129, and references.

¹⁸ "That the same artisans who carved the ivories also worked with wood and bone is attested at Hasanlu. Bone was naturally better suited for narrow tube-like objects and handles, sword pommels or eye inlays (...); wood was more extensively used for carving both flat reliefs and sculptures, i.e. the same types of objects carved in ivory" (Muscarella 1980: 203).

¹⁹ I am grateful to Prof. Pirhiya Beck and to Dr. Christoph Uehlinger for these examples: McCown 1947: pl. 55:82; Macalister 1912: II 343f, fig. 463, III pl. 214:32.

between major and minor art is one way of localizing schools, another is of the clustering that can be seen in the bone tubes, all recovered from a relatively small area in Palestine, except for those vacuumed up by the Assyrians.

Ceramic versions may also have been popular, as suggested by the well-known ceramic example of a 'Phoenician' ivory found in Ibiza (Moscatti 1988: 347) and by ceramic moulds and stamps, one with a 'flame and frond' design found at Zinjirli²⁰ and others from Kythrea, Ibiza, and Tharros (Moscatti 1988: 329, 346, 351). These suggest another mechanism of transition of styles and motifs.

As to diffusion, the last topic on which I was asked to comment, every new discovery enlarges our patterns of distribution. 'Flame and frond', for instance, has been found from Hasanlu in north-west Iran to the Idaean Cave on Crete.²¹ Phoenician or Phoenician-influenced objects, if we include metalwork, stone and ceramics, as well as ivories, has been discovered from Iran (Majidzadeh 1992) to Italy and Ibiza. The Idaean Cave is an interesting example on which to draw to a close because, although in fragmentary form, examples have been found from groups of ivories from all three regional traditions, the North Syrian, the 'Intermediate' and the Phoenician (Sakellarakis 1992: 113-140; Hoffman 1998: 53-65). So close in style are the sphinx panels of the 'Crown and Scale' school from the Cave and some from Nimrud (*pl. XXXIV:1*) that they must have originated not just in the same workshop but from the same hand.²² Both small objects, such as pyxides and fan handles, and furniture panels have been recovered from this remote cave high on Mount Ida, which is closed by snow for half the year. Sanctuaries act as a depository for the rare and unusual, as well as for gifts of locally produced wares, such as the well-known bronze shields. Yet, wherever ivories have been found, whether from sites in Western Asia or around the Mediterranean, they are nearly always varied in style and therefore presumably originating in many different centres. Certainly those in the Idaean Cave consisted of the usual mixed assemblage. The mechanisms by which they arrived there were probably equally varied.

²⁰ Von Luschan & Andrae 1943: Taf. 91:10a.

²¹ Athens was included on the map in Herrmann 1989: 97, fig. 3, because from photographs the Kerameikos bowl looked as if it might form part of the 'flame and frond' group. However, after personal examination of the bowl, kindly arranged by Prof. J. A. Sakellarakis, while the bowl is 'North Syrian' in style, it does not show the distinctive markings of 'flame and frond' material. Equally, at that time, I had not had the opportunity to see the Idaean Cave ivories. As can be seen from Sakellarakis 1992: pl.10:a., a few fragments are typically 'flame and frond' – confirmed by personal observation. So Crete should be added to the map and Athens omitted.

For the fine 'flame and frond' assemblage from Hamath see Buhl 1990: 248-252, nos. 988-1004.

For a seal, originally in the Tassie collection but now lost, possibly belonging to the group see Boardman 1996: 330-332.

²² Fragments found by Sakellarakis form part of a single panel with the Athens fragment illustrated in Hoffman 1998: pl. 30, and share stylistic variations with the Nimrud example on *pl. XXXIV:1*, such as the markings on the inner hindlegs (personal observation).

BIBLIOGRAPHY

- Abou-Assaf, A., Bordreuil, P. & Millard, A. R., 1982, *La statue de Tell Fekherye et son inscription bilingue assyro-araméenne* (Editions Recherche sur les civilisations, Cahier no. 7), Paris.
- Abū 'Assāf, A., 1990, *Der Tempel von 'Ain Dārā* (DaF 3), Mainz.
- Barnett, R. D., 1957/1975, *A Catalogue of the Nimrud Ivories*, London (1st and 2nd editions).
- 1982, *Ancient Ivories in the Middle East and Adjacent Countries* (Qedem 14), Jerusalem.
- Boardman, J., 1996, Some Syrian Glyptic, *Oxford Journal of Archaeology* 15, 327-340.
- Buhl, M.-L., 1990, Fragments de meubles et object similaires, in: P. J. Riis & M.-L. Buhl (eds.), *Hama. Fouilles et recherches de la Fondation Carlsberg 1931-1938. Vol. II, 2: Les objets de la période dite Syro-Hittite (Age du Fer)*, Copenhagen, 219-256.
- Bunnens, G., 1997, Carved Ivories from Til Barsib, *AJA* 101, 435-450.
- Canby, J. V., 1985, Guzana (Tell Halaf), in: H. Weiss (ed.), *Ebla to Damascus. Art and Archaeology of Ancient Syria*, Washington D.C., 332-338.
- Ciafaloni, D., 1992, *Eburnea Syrophoenicia* (Studia Punica 9), Rome.
- Crowfoot, J. W. & G. M., 1938, *Early Ivories from Samaria* (Samaria-Sebaste. Reports of the Work of the Joint Expedition in 1931-1933 and of the British Expedition in 1935, no. II), London.
- Curtis, J. E. & Reade, J. E., 1995, *Art and Empire. Treasures from Assyria in the British Museum*, London.
- Damerji, M. S. B., 1998, Gräber assyrischer Königinnen aus Nimrud, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 45, 1-69 (offprint Mainz 1999).
- Fischer, P. M. & Herrmann, G., 1995, A carved bone object from Tell Abu al-Kharaz in Jordan: A Palestinian workshop for bone and ivory?, *Levant* 27, 145-163.
- Gubel, E., 1987, *Phoenician Furniture. A Typology based on Iron Age Representations with Reference to the Iconographical Context* (Studia Phoenicia 7), Leuven.
- 1996, The influence of Egypt on Western Asiatic furniture and evidence from Phoenicia, in: G. Herrmann (ed.), *The Furniture of Western Asia, Ancient and Traditional*, Mainz, 139-151.
- Hawkes, H. A., 1981, *The Nimrud Ivories: An Analysis of the Egyptianizing Style*, Ph.D. thesis, University of London.
- Hawkins, J. D., 1980, Late Hittite funerary monuments, in: B. Alster (ed.), *Death in Mesopotamia* (26e RAI; Mesopotamia 8), Copenhagen, 213-225.
- 1982, The Neo-Hittite States in Syria and Anatolia, in: *Cambridge Ancient History III*, Cambridge, 372-441.
- 1989, More Late Hittite funerary monuments, in: K. Emre et al. (eds.), *Anatolia and the Ancient Near East. Studies in Honor of Tahsin Özgüç*, Ankara, 189-97.
- Herrmann, G., 1986, *Ivories from Room SW 37, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud IV), London.
- 1989, The Nimrud Ivories 1: The Flame and Frond School, *Iraq* 51, 85-109.
- 1992a, The Nimrud Ivories 2: A Survey of the Traditions, in: B. Hrouda et al. (eds.), *Von Uruk nach Tutul* (FS E. Strommenger; Münchener Universitäts-Schriften. Philosophische Fakultät 12; Münchener Vorderasiatische Studien XII), München, 65-79.
- 1992b, *The Small Collections from Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud V), London.
- 1996, Ivory furniture pieces from Nimrud: North Syrian evidence for regional traditions of furniture manufacture, in: ead. (ed.), *The Furniture of Western Asia, Ancient and Traditional*, Mainz, 153-166.
- 1997, The Nimrud Ivories 3: The Assyrian Tradition, in: H. Waetzoldt & H. Hauptmann (eds.), *Assyrien im Wandel der Zeiten* (39. RAI; Heidelberger Studien zum Alten Orient 6), Heidelberg, 285-290.

- Hoffman, G. L., 1998, *Imports and Immigrants. Near Eastern Contacts with Iron Age Crete*, Ann Arbor, MI.
- Luschan, F. von & Andrae, W., 1943, *Die Kleinfunde von Sendschirli* (Ausgrabungen in Sendschirli 5; MOS 15), Berlin.
- Macalister, R. A. S., 1912, *The Excavation of Gezer. 1902-1905 and 1907-1909*, 3 vols., London.
- McCown, C. C., 1947, *Tell en-Naşbeh. Excavated under the Direction of the Late William Frederic Badè. Vol. I: Archaeological and Historical Results*, Berkeley – New Haven.
- Majidzadeh, Y., 1992, The Arjan Bowl, *Iran* 30, 131-144.
- Mallowan, M. E. L., 1966, *Nimrud and Its Remains*, 3 vols., London.
- Mallowan, M. E. L. & Davies, L. G., 1970, *Ivories in Assyrian Style* (Ivories from Nimrud II), London.
- Mallowan, M. E. L. & Herrmann, G., 1974, *Furniture from SW 7, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud III), London.
- Moscatti, S., 1988, *The Phoenicians*, Milan.
- Muscarella, O. W., 1980, *The Catalogue of Ivories from Hasanlu, Iran* (Hasanlu Special Studies II; UMM 40), Philadelphia.
- Orchard, J. J., 1967, *Equestrian Bridle Harness Ornaments* (Ivories from Nimrud I,2), London.
- Orthmann, W., 1971, *Untersuchungen zur spätethitischen Kunst* (SBA 8), Bonn.
- Poulsen, F., 1912, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Leiden.
- Reade, J. E., 1982, Nimrud, in: J. E. Curtis (ed.), *Fifty Years of Mesopotamian Discovery. The Work of the British School of Archaeology in Iraq 1932-1982*, London, 99-112.
- Roaf, M., 1983, *Sculptures and Sculptors at Persepolis* (Iran 21), London.
- Russell, J. M., 1998, The Program of the Palace of Assurnasirpal II at Nimrud: Issues in the Research and Presentation of Assyrian Art, *AJA* 102, 655-715.
- Safar, F. & al-Iraqi, M. S., 1987, *Ivories from Nimrud*, Baghdad.
- Sakellarakis, J. A., 1992, The Idaean Cave Ivories, in: J. L. Fitton (ed.), *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean from the Bronze Age to the Hellenistic Period* (BM Occasional Paper 85), 113-140.
- Suter, C. E., 1992, Die Frau am Fenster in der orientalischen Elfenbein-Schnitzkunst des frühen 1. Jahrtausends v. Chr., *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden Württemberg* 29, 7-28.
- Symington, D., 1996, Hittite and Neo-Hittite Furniture, in: G. Herrmann (ed.), *The Furniture of Western Asia, Ancient and Traditional*, Mainz, 111-138.
- La terra tra i due fiumi. Venti anni di archeologia italiana in Medio Oriente. La Mesopotamia dei tesori*, Centro Ricerche Archeologiche e Scavi di Torino per il Medio Oriente e l'Asia, Torino, 1985 (English edition: *The Land between Two Rivers. Twenty years of Italian archaeology in the Middle East. The treasures of Mesopotamia*, Turin 1985).
- Winter, I. J., 1976a, Carved Ivory Furniture Panels from Nimrud: a coherent subgroup of the North Syrian Style, *Metropolitan Museum Journal* 11, 25-54.
- 1976b, Phoenician and North Syrian ivory carving in historical context: questions of style and distribution, *Iraq* 38, 1-22.
- 1981, Is there a South Syrian style of ivory carving in the early first millennium BC?, *Iraq* 43, 101-130.
- 1983, Carchemish *ša kišād puratti*, *AnSt* 33, 177-197.
- 1985, Ivory Carving, in: H. Weiss (ed.), *Ebla to Damascus. Art and Archaeology of Ancient Syria*, Washington D.C., 339-346.
- 1989, North Syrian ivories and Tell Halaf reliefs: the impact of luxury goods upon 'major arts', in: A. Leonard, Jr. & B. B. Williams (eds.), *Essays in Ancient Civilization presented to Helene J. Kantor* (SAOC 47), Chicago, 321-338.
- 1998a, Review of G. Herrmann, *The Small Collections from Fort Shalmaneser* (Ivories

from Nimrud V), *JNES* 57, 150-153.

- 1998b, The Affective Properties of Styles: An Inquiry into Analytical Process and the Inscription of Meaning in Art History, in: C. A. Jones & P. Gallison (eds.), *Picturing Science, Producing Art*, New York – London, 55-77.

Schutzgenien in Mesopotamien und in den angrenzenden Gebieten: ihre Übernahme in Zypern, Kreta und Griechenland

EVA ANDREA BRAUN-HOLZINGER & HARTMUT MATTHÄUS*

Zu den eindrucksvollsten Zeugnissen religiöser Ikonographie in den Kulturen des alten Mesopotamien zählt die Gestaltung eines quantitativ umfangreichen, in funktionalen Bezügen wie künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten gleichermaßen vielfältigen Repertoires von Dämonendarstellungen. Eine hervorragende Stellung nehmen dabei anthropomorphe wie theriomorphe geflügelte Dämonenbilder ein, deren ikonographische Typen, im Bereich der Kleinkunst entwickelt, auch in der Hofkunst Assyriens Eingang gefunden haben.¹ Ziel der nachfolgenden Überlegungen ist es, der Wirkung dieser Bildformen außerhalb des Zweistromlandes nachzugehen. Für den Bereich der späthethitisch-nordsyrischen Stadtstaaten des frühen 1. Jahrtausends v. Chr. hat bereits W. Orthmann ein reiches Bildmaterial zusammengetragen und die Ausbreitung von Dämonentypen und das Spektrum bildlicher Zusammenhänge, in denen sie begegnen, analysiert.² Im Mittelpunkt unserer Überlegungen wird die Rezeption, lokale Umwandlung und mögliche inhaltliche Umdeutung derartiger Dämonenbilder weiter im Westen stehen, im phönikischen Kulturbereich, auf der Insel Zypern, die historisch wie kulturell eng mit Phönikien verbunden ist, aber auch in der Ägäis und im zentralen wie westlichen Mittelmeergebiet, in Regionen also, die bereits früh im 1. Jahrtausend direkt oder indirekt von der Vorbildwirkung der kulturell überlegenen Hochkulturen des Ostens profitierten.

* Die vorliegende Untersuchung entstand im Rahmen von Forschungsarbeiten des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Sonderforschungsbereiches "Kulturelle und sprachliche Kontakte" der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

1 Allgemein zur mesopotamischen Dämonenwelt: Rittig 1977; Wiggermann 1992.

2 Orthmann 1971: 316-327. Für den nördlich angrenzenden urartäischen Bereich, der hier nicht behandelt wird, vgl. Eichler 1984; Maaß 1990.

1. ZYPRISCHES PFERDEGESCHIRR: PHÖNIKISCHE DÄMONENIKONOGRAPHIE

Ausgangspunkt unserer Betrachtungen ist das Königsgrab 79 von Salamis an der Ostküste Zyperns, ein quadergebautes Kammergrab, in dem prunkvolle, wahrhaft königliche Beigaben, nicht zuletzt Wagen und Gespannpferde, die Toten ins Jenseits begleiteten. Die Bestattungsbeigaben können in ihrer Verbindung von griechisch-homerischer Grabsitte, etwa in der Mitgabe von eisernen Obeloi und Feuerböcken, und orientalischem Ausstattungsluxus, sichtbar an Elfenbeineinlagen kostbaren Mobiliars, durchaus stellvertretend für die kulturelle Entwicklung der Insel Zypern im frühen 1. Jahrtausend insgesamt stehen, die aus der Symbiose lokaler, griechischer und nahöstlicher Traditionen erwächst.³

Während die Grabkammer geplündert war, enthielten Stomion und Dromos noch Beigaben zweier stratigraphisch trennbarer Bestattungsphasen, von denen die erste ältere mit Resten zweier Wagen (vier- und zweispännig) durch Vergesellschaftung mit White Painted III oder früher White Painted IV Keramik, dazu Bichrome IV und Red Slip (II) IV in den Beginn der Periode Cypro-Archaisch I, d. h. in das Ende des 8. oder den Beginn des 7. Jhs. datiert werden kann.⁴ Zu diesem frühen Ansatz passen Elfenbeinschnitzereien, die mit phönikischen Arbeiten aus Nimrud ikonographisch und stilistisch verknüpft sind.⁵ Eine zweite spätere Bestattungsphase, gleichfalls wieder durch aufwendige Gespannbestattungen charakterisiert, hat der Ausgräber V. Karageorghis an das Ende von Cypro-Archaisch I, d. h. in das fortgeschrittene 7. Jh., datiert.⁶

Zur ersten Bestattungsphase zählen Reste eines kleinen zweispännigen Wagens ("cart Gamma"), den der Ausgräber als Leichenwagen interpretierte, an der Südwand des Dromos, wohl sekundär während der Nachbestattungsphase dorthin geräumt. Verschiedene Pferdegeschirrtteile, darunter zwei gleichartige Stirnbleche aus Bronze, die aufwendigen getriebenen Dekor tragen, ließen sich mit den Gespannpferden verbinden.⁷

³ Karageorghis 1973: 4-122. – Feuerböcke und Obeloi: ebd. Pl. LVIII, CCXXXVII. – Zu den Grabsitten vgl. Beer 1984; Rupp 1987, 1988. – Elfenbeine s. Anm. 5.

⁴ Karageorghis 1973: 114f, 121. – Zur absoluten Chronologie der cypro-archaischen Periode: Gjerstad 1974 (gegen die überhöhten Ansätze von Birmingham 1963); Demetriou 1978.

⁵ Karageorghis 1973: 87-97, Farbtaf. A-F, Pl. LIX-LXXII, CCXXXVIII-CCXLII; vgl. Barnett 1982: 49f; Welkamp & de Geus 1995-96.

⁶ Karageorghis 1973: 121f.

⁷ Fundumstände: Karageorghis 1973: 12, Pl. XXXVIII-XL Plan IV. – Zum Wagen ("hearse" oder "cart" Gamma) vgl. ebd. 60-66; Crouwel 1985; zum zugehörigen Pferdegeschirr Karageorghis 1973: 76-78. Sicher zugehörig aufgrund der Fundumstände sind die beiden Stirnbleche (s. Anm. 8); andere Teile wurden im Ausschlußverfahren zugewiesen, so gehören vermutlich hierher: eine bronzene Scheuklappe (ebd. 22 no. 157, Pl. CXIX:157; CCLXVII:157, Dekor: Sphinx, die Äthiopen niedertritt), zwei Brustplatten (ebd. 25 no. 197, 199, Pl. CXXII:197, 199; CCLXXV; CCLXXVI, mit halbmondförmigem Ornament), zwei Seitenbleche (20 no. 135, Pl. CXXI: 135; CCLXXV; 37f no. 275, Pl. CXX:275; CCLXXIII (mit Skarabäus).

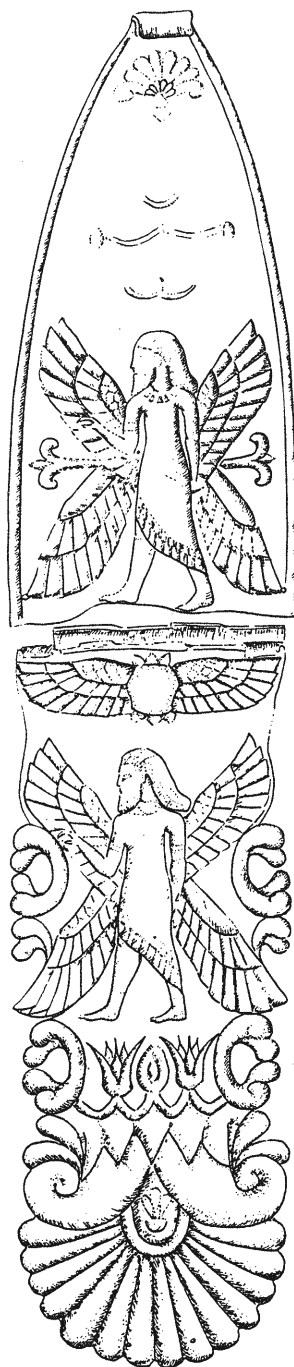


Fig. 1 Bronzenes Pferdestirnblech (Nr. 215) aus Salmis, Zypern, Grab 79
(Museum Nikosia; Karageorghis 1973: Taf. CCLXIX:215)

Diese beiden fast 50 cm langen Stirnbleche, die aus zwei, durch ein Scharnier verbundenen Teilen bestehen, tragen getriebenen Dekor in zwei Registern (*Fig. 1*).⁸ Oben und in der Mitte steht in Schrittstellung nach links ein bärtiger, mit einem halblangen Rock, dessen unterer Saum nach hinten abgeschrägt ist, bekleideter Dämon, den vier Flügel charakterisieren. Im Gegensatz zu dem im Profil gesehenen Körper werden die Flügel geöffnet en face wiedergegeben. Die Rechte des Dämons ist erhoben und faßt vielleicht einen Gegenstand, der nicht mehr kenntlich ist; der linke Arm ist parallel zum Körper nach unten geführt, wobei die Hand eine aus dem Zwickel zwischen oberen und unterem Flügel herauswachsende Lotusblume berührt, der eine antithetisch angebrachte Blume links entspricht. Dem unteren Dämon, der durch das Scharnier und eine Flügelsonne von dem oberen getrennt ist, fehlen die Lotusblumen; getriebene und teilweise am Blechrand ausgeschnittene Schalenpalmetten vegetabilen Grundcharakters scheinen sie zu ersetzen. Vegetables Ornament, eine Lotusblüten- und Knospenreihe, schließt diese Zone ab. Unter ihr entwickelt sich aus zwei antithetischen Voluten mit Zwickelblättern eine prachtvolle phönikische Palmette.

Der ikonographische Typus des vierflügeligen Dämons, der mit der Vegetation verbunden ist, darf als Schöpfung phönikischer Kleinkunst gelten, basierend auf mesopotamischen und nordsyrischen Vorlagen, von denen unten ausführlich die Rede sein wird. Er folgt Vorbildern, die vornehmlich in der phönikischen und phönikisierenden westsemitischen, d. h. hebräischen, aramäischen, ammonitischen und moabitischen Glyptik der Levante entwickelt und tradiert wurden. Die große Zahl glyptischer Denkmäler scheint noch stärker als Toreutik und Elfenbeinhandwerk – Kunstzweige, denen eine sehr viel stärkere soziale Exklusivität innewohnt – für die Verbreitung derartiger Bildformen verantwortlich gewesen sein. Wenn man überhaupt den Terminus "mass media" für die antike Levante verwenden will, so scheint er auf diese Gattung anwendbar. Auf phönikischen Siegeln begegnet immer wieder der meist jugendliche, unbärtige vierflügelige Dämon, der häufig Zweige oder Blütenranken in den Händen hält, Hinweis auf die Verbindung zur Vegetation.⁹ Der Stil dieser Glyptik ist stark ägypti-

⁸ Karageorghis 1973: 24f no. 192, 28 no. 215 (das besser erhaltene Exemplar, L. 47,5 cm), Pl. CXVII:215, CXVIII:192, CCLXIX:192, 215; Tatton-Brown 1979: 75, 77 no. 231 (= Grabungsnr. 215); Donner 1980: 93f Nr. 242, Taf. 27:242 (Nr. 192), 243 (Nr. 215); Reyes 1994: 65 fig. 10.

⁹ Der ikonographische Typus wurde erstmals, ausgehend von einem Siegel in Berlin (VA 2826), von Lidzbarski 1902 diskutiert. Neuere Zusammenstellungen: Gallig 1941: 152f, 186f Nr. 96-99, Taf. 7:96-99; Keel 1977: 194-207. – Vgl. de Gobineau 1874: 243f no. 52, Pl. IV:52; Eisen 1940: 57 no. 121, Pl. XIII:121 = Culican 1977b: 3, Pl. III:a (= 1986: 529, Pl. III:a; ex-Slg. Mabel Moore, jetzt New York, MMA L 55.49.105); Culican 1977a: 164, Pl. XVII:B (= 1986: 519, Pl. XVII:B) = Gubel 1987: 212 fig. 12:1 (Stab statt Pflanze; Slg. D. Bürgin, London); Culican 1977b: 3, Pl. III:b (= 1986: 529, Pl. III:b) = Givon 1961: 42, Pl. III:C (= 1978: 115 fig. 62) = Keel 1977: 202 Abb. 151 = Gubel 1991: 919 fig. 3b (verzeichnet) = 1993: 124 fig. 67 = WSS no. 730 (London, BM 117908, Siegel des Ba'alhan); Givon 1961: 40f, Pl. III:B (= 1978: 112-114 fig. 60) = Keel 1977: 202 Abb. 152 = Gubel 1993: 123f fig. 66 = Timm 1993: 178 Abb. 12 = WSS no. 1165 (Siegel des 'Uzza aus der Umgebung von Dan; Jerusalem, IAA 69-5530); HD no. 30 = Gubel 1991: 919 fig. 3a =

sierend, wie etwa an dem Attribut der ägyptischen Doppelkrone, die den Rang des Dämons hervorheben kann, deutlich wird.¹⁰ Die Zahl derartiger Stempelsiegel, durchweg Skarabäen und Skaraboide, phönikischer oder anderer westsemitischer Herkunft ist insgesamt außerordentlich groß.

Selten nur wurde das Motiv in andere Bereiche der Kleinkunst übernommen, etwa in die Elfenbein- und Beinschnitzerei, wie eine ungewöhnliche, recht grob reliefierte Knochenröhre aus der Schicht VI der Siedlung von Hazor, die vermutlich dem 9. oder 8. Jh. angehört, belegt.¹¹ Hier erfolgt eine noch engere Verbindung zur Pflanzenwelt, da der jugendliche Dämon zwei Palmettenpflanzen direkt packt. Gleichfalls Ausnahmen stellen ein eingestempeltes Relief ägyptisierenden phönikischen Stils auf einem Pithos aus Nimrud und eine vermutlich phönikische Basaltstele unbekannter Herkunft im Berliner Museum dar.¹² Beide Male erscheint ein Dämon, den eine Krone schmückt, welche sich von der ägyptischen Atef-Krone herleitet, in Verbindung mit Blütenzweigen und anderen Symbolen der Vegetation.

1993: 124 fig. 68 = WSS no. 715 (Siegel der/des Bat'eshem, Jerusalem, Bible Lands Museum 1099b); *HD* no. 99 = WSS no. 1087 (Siegel des KPR, Jerusalem, Bible Lands Museum 1099c); Bordreuil 1986: 31 no. 19 = Gubel 1991: 919 fig. 3c = 1993: 124 fig. 69 = WSS no. 1155 (Siegel des Nuri, Paris, Louvre 24413); Mallowan 1975: 259 fig. 238 = WSS no. 1154 (Siegel des Nuri aus Nimrud, Birmingham, City Council Museum and Art Gallery 1957 A 82); Bordreuil 1986: 32 no. 20 = Gubel 1993: 124 Abb. 70 = WSS no. 1119 (Dämon ohne Attribut in den Händen, Siegel des Šat'el | Mika'el, Paris, Cabinet des Médailles, aus Slg. H. Seyrig, 1972.1317.143); Giveon 1961: 41f Pl. IV (= 1978: 114f fig. 61) = Bordreuil 1986: 57f no. 61 = Gubel 1993: 123 fig. 65 = Timm 1993: 175-178 Abb. 11 = WSS no. 1020 (Siegel des Ba'alnatan aus Tello, Louvre MNB 1500); Bordreuil 1986: 86 no. 105 = WSS no. 1202 (Stab statt Pflanze, Siegel des Natan, Louvre AO 2483); Driver 1955: 183 fig. 2 = Lemaire 1986: 307f fig. 2c = 1993: 23 fig. 3 = Gubel 1991: 919f fig. 3d = 1993: 116 fig. 36 = WSS no. 1149 (Siegel des Menahem, Oxford, Ashmolean Museum 1914.57); Buchanan & Moorey 1988: 11 no. 73, Pl. III:73 (Oxford, Ashmolean Museum 1913.617, aus Deve Hüyük); ebd. 42 no. 273, Pl. IX:273 (Oxford, Ashmolean Museum 1889.387); Avigad 1990: Pl. 6:A = Gubel 1993: 123 fig. 64 = Timm 1993: 178-180 Abb. 13 = WSS no. 1147 (Siegel des Mepa'a, Jerusalem, Bible Lands Museum 1803); WSS no. 844 (ohne Attribut in den Händen, früher Slg. Altman, Paris, Verbleib unbekannt); WSS no. 973 (Siegel des Šub'el, Grab des Adoninur in Amman, Amman, Archäologisches Museum J. 1195); WSS no. 1036 (Siegel des Kamoššadiq, Berlin VA 2826).

- 10 Doppelkrone z. B. Lidzbarski 1902: 136; WSS no. 1020, 1092, 1147, 1165. – Späteres Siegel in Paris, Cabinet des médailles, coll. Luynes 288, vierflügelter Dämon mit weißer ägyptischer Krone und Fußflügeln: Furtwängler 1900: II 70 Nr. 6. Taf. XV:6. – Einen ungewöhnlichen Typus repräsentiert ein Siegel des 7. Jhs. in Paris, Bibliothèque Nationale, Chabouillet 1065, ein vierflügelter Dämon mit Doppelkrone, der zwei Löwen am Schweif gepackt hat und auf einem Löwen steht: Ohnefalsch-Richter 1893: Taf. CIV:7. Für Hinweise zu diesem Stück sei E. Gubel, Brüssel, gedankt.
- 11 Yadin et al. 1958: 16, Pl. CL-CLI; Giveon 1978: 43 fig. 13. – Zur Lokalisierung dieser und verwandter Bein- und Elfenbeinschnitzereien vgl. Fischer & Herrmann 1995.
- 12 Pithos Nimrud: Barnett 1948: 14, Pl. VIII:g; Barnett 1969: 411f, Pl. VII:D (vgl. unten Anm. 132). – Basalt-Stele in Berlin (VA 3838, in Syrien erworben): Börker-Klähn 1982: 243f Nr. 294; Barnett 1969: 413, Pl. VII:A (in der ausgestreckten Linken hält der Dämon ein Ährenbündel, in der erhobenen Rechten – ungewöhnlich in der Ikonographie des Dämonentyps – eine Blüte; über der Krone eine Flügelsonne).

Das Motiv erlebt auch eine Übertragung in die Toreutik: Es kehrt im äußeren Fries einer phönikischen Silberschale der Cesnola-Sammlung aus Zypern wieder, deren genauer Fundort unbekannt ist.¹³ Der Fries verbindet im rhythmischen Wechsel göttliche und mythische Wesen stark ägyptisierender Art, u. a. Darstellungen von Uraei und Horus, mit pflanzlichen Elementen. Ein jugendlicher vierflügeliger Dämon erscheint in abweichender Pose mit erhobenen Armen; in den Händen hält er wiederum Blütenzweige. Gelegentlich kann in der Glyptik ein anderes, vielleicht noch mächtigeres Segenssymbol Pflanze oder Blütenranke ersetzen oder zu ihnen hinzutreten, so das ägyptische Henkelkreuz als Lebenssymbol auf dem Siegel des/der Bat'eshem in Jerusalem.¹⁴

Seltener ist in der phönikischen und in der verwandten westsemitischen Kleinkunst dagegen der näher am assyrischen Vorbild stehende bärtige vierflügelige Dämon, dessen Flügel in Profilansicht oder en face ausgebreitet wiedergegeben werden können.¹⁵ Das Stirnblech aus Salamis bietet so eine Mischform beider Typen.

Insgesamt dürfte die Vermittlung des Dämonentypus aus dem Zweistromland nach Phönikien nicht direkt erfolgt, sondern vermutlich über die Bildkunst Nordsyriens gelaufen sein, die zahlreiche Variationen des geflügelten Dämons, und zwar anthropomorphen – bärtig wie jugendlich unbärtig gleichermaßen – wie theriomorphen Charakters, tradiert hat.¹⁶ Die erhobene Rechte des Flügel dämons auf den Blechen aus Salamis, sonst in der phönikischen Glyptik nicht belegt, in anderen Kunstzweigen selten, weist gleichfalls auf mesopotamisch-nordsyrische Vorlagen, auf denen menschen- oder vogelgestaltige Dämonen meist ein Aspergillum, aber auch andere Gegenstände greifen.¹⁷

Wenig läßt sich zur Benennung und Deutung des phönikischen vierflügeligen Dämons beitragen, falls es sich überhaupt angesichts der geschilderten Variationen – unbärtig/bärtig, wechselnde Trachtmotive und Attribute – um eine einzige, als Individualität konkret identifizierbare Gestalt phönikischer Mythologie

¹³ Gjerstad 1946: 13f, Pl. XIV; Matthäus 1985: 167 Nr. 437, Taf. 41; Markoe 1985: 179f no. Cy 11 (New York, MMA 74. 51. 4552); ebd. 48 zum Motiv, mit nicht korrekter Beschreibung (der Dämon ist nicht "eagle-headed" dargestellt, sondern zeigt ein menschliches Antlitz).

¹⁴ HD no. 30 (Provenienz unbekannt, phönikisch, Jerusalem, Bible Lands Museum 1099b) = Gubel 1991: 9 fig. 3a = 1993: 124 fig. 68 = WSS no. 715. – Vgl. Keel 1977: 202 Abb. 149 = WSS no. 1092 (Siegel des MMH, Verbleib unbekannt).

¹⁵ Bordreuil 1986: 38f no. 30 = WSS no. 1114; Bordreuil 1986: 55 no. 58 = Ornan 1993: 60 fig. 22 = Sass 1993: 236f fig. 124 = Uehlinger 1993: 261 fig. 11 = WSS no. 173 (mit hebräischer Inschrift). Vierflügeliger bärtiger Dämon: Bordreuil 1986: 81f no. 96; Bordreuil 1993: 84f fig. 13. Vgl. auch Ornan 1993: 58 fig. 17 = Hübner 1992: 110f Nr. 136 = 1993: 145. – Bärtiger Dämon in der Elfenbeinkunst: Mallowan & Herrmann 1974: 102 no. 68, Pl. 89. – Vogelköpfiger Dämon auf ammonitischem Siegel: WSS no. 858.

¹⁶ Zahlreiche Beispiele in Tell Halaf: Moortgat 1955: Taf. 94b, 95, 96; vgl. Orthmann 1971: 316-327, Taf. 8b, 10e, 12f, 15d, 26d, 43b (Malatya, mit Vegetationssymbol), 49a, 50c, 55a, 59b.

¹⁷ Zu den assyrischen Vorlagen vgl. unten. – Nordsyrien: Moortgat 1955: Taf. 94b.

handelt. In der Literatur wird er häufig als Darstellung des El, der im phönikischen Pantheon allerdings keine überragende Rolle spielt, interpretiert, da in der nur indirekt und in Auszügen – bei Eusebius (*Praeparatio Evangelica*) – überlieferten phönikischen Geschichte des Philon von Byblos, der seinerseits angeblich das Werk des Sanchouniathon zitiert, El als vierflügelig beschrieben wird.¹⁸ R. D. Barnett hat neben diesem weit verbreiteten Deutungsansatz, ausgehend vom sogenannten Kyros-Relief von Pasargadae, wenigstens für einen Teil der Darstellungen eine Identifizierung als Ba'al erwogen.¹⁹ Die zuständigen Spezialisten mögen über Wert oder Unwert dieser Zuschreibung entscheiden. Wohl aber lassen sich Aussagen zur Funktion dieser göttlichen oder halbgöttlichen Wesen treffen, eine Funktion, die im weitesten Sinne im Bereich des Apotropäischen und Segensspendenden zu suchen ist. Dies lehrt bereits ein Blick auf das Pferdegeschirr in Salamis und anderen zyprischen Fundplätzen wie Idalion, Tamassos und Palaepaphos, das in der Vielfalt seiner Motive – Pflanzen als allgemeiner Ausdruck von Fruchtbarkeit und Segen, Mond-Sonnensymbole, apotropäische Augen, Skarabäen, nackte weibliche Gestalten, die Segen und Fruchtbarkeit evozieren – den Aspekt von Schutz und göttlicher Hut auf das deutlichste hervorheben.²⁰ In diesen Umkreis fügt sich die Darstellung des vierflügeligen, mit der Vegetation und anderen Heilszeichen verbundenen Dämons ein.

-
- ¹⁸ Eusebius, *Praeparatio Evangelica* I 10, 36-37; dazu: Baumgarten 1981: 18, 189f, 225f; vgl. u. a. Orsi 1888: 790f (mit älterer Lit.); de Ridder 1911: 559f no. 2786; Givéon 1961: 40f = 1978: 113f; ähnlich Karageorghis 1973: 77 mit Anm. 3; s. auch Keel 1977: 203. – Entsprechend wurden auch seleukidenzeitliche Münzbilder eines geflügelten Wesens als El interpretiert: Hill 1910: 97 no. 12, 98 no. 16, Pl. XII:5, 8; Barnett 1969: 414, Pl. I:B (dort als Ba'al gedeutet). – Zu El: Lipiński 1992 (mit. Lit.); allgemein zu El-Kronos s. auch Troiani 1974: 163-182; du Mesnil du Buisson 1970: 56f. – Angemerkt sei, daß El nach der Beschreibung des Eusebius, der Philon von Byblos paraphrasiert, zusätzlich zu den vier großen Flügeln noch ein Flügelpaar am Kopf aufwies (d. h. wohl alttestamentarischen Serafim vergleichbar, vgl. Jes 6,2; anders: Keel 1977: 74-79). – Zu Sanchouniathon vgl. auch Grimmer 1920.
- ¹⁹ Barnett 1969. – Erwähnt sei auch eine ungewöhnliche Siegeldarstellung (Skarabäus aus Bergkristall im Cabinet des Médailles, Paris, Luynes Nr. 241), die Zazoff 1983: 88 Taf. 20:2 mit dem Kyros-Relief verglichen hat. – Wie schwierig eine fundierte Identifizierung nicht nur der unterschiedlichen Flügelwesen, sondern auch anderer Gestalten phönikischer Götter- und Dämonenwelt ist, zeigt exemplarisch die sog. Pantheon-Schale aus Nimrud: Barnett 1935: 201-206.
- ²⁰ Pflanzen (häufig auch als Nebenornamente auf den im folgenden zitierten Stücken): Karageorghis 1967: Pl. XIV; XLVI:21, 116; LXXX:111, 114, 81+119, 117; LXXXI:72, 88, 91, 93; CXIV:48f, 51f; CXXVII:116f; CXXXIX:72, 88, 91, 93; CXL:81+119, 111, 114, 117; Donder 1980: Taf. 16:168-17:177; 23:215f, 218-220, 223; 24; 25:231f, 235; 26:237. – Mond-Sonnensymbolik: Karageorghis 1967: Pl. XLVI:22f, 111, 114; CXXVIII:22f, 111, 114; Karageorghis 1973: Pl. LXXVI:247; CXXII; CXXVIII:320/18, 320/20, 320/23; CCLXXV:197, 244, 320/18, 320/24; CCLXXVI:199, 247; CCLXXVII; Donder 1980: Taf. 17:178f; 22:213; 23:214f. – Augen: Karageorghis 1967: Pl. XLVII:20, 26f, 115; CXXVII:20, 26f, 115; Donder 1980: Taf. 15:152-155; 16:158-167. – Skarabäen: Karageorghis 1973: Pl. CXXI:135, 175; CCLXXIII; CCLXXIV. – Nackte Frauen: Karageorghis 1973: Pl. LXXXII-LXXXIV; LXXXIX; CCLXX-CCLXXII; Donder 1980: Taf. 26:238f, 241; 27:240. – Allgemein vgl. auch Buchholz 1994.

An dieser Stelle sei ein Exkurs gestattet: Die phönikische Kunst kennt neben dem meist jugendlichen, Blütenranken haltenden Genius vierflügelige Dämonen noch in einem anderen Kontext, und zwar Dämonen, die nun in ihrer Gewandung und Bartracht sehr deutlich das assyrisch-nordsyrische Vorbild erkennen lassen.²¹ Es handelt sich um den Topos des Dämons im Kampf mit einem Löwen. Eine charakteristische phönikische Fassung zeigt der Nebenfries einer phönikischen Silberschale aus dem Anat-Athena-Heiligtum von Idalion im zentralen Zypern, jetzt im Musée du Louvre in Paris. Im Wechsel mit ornamentalisierten Pflanzengruppen und anderen Kampfgruppen erscheint der vierflügelige bärtige Dämon stark assyrisierenden Typs, der einen sich hoch aufbäumenden Löwen bezwingt, indem er mit der Linken einen Vorderlauf packt, in der Rechten das Schwert führt und dem Löwen in die Brust stößt.²² Das Bildschema geht zum einen auf mesopotamische Vorbilder zurück, wie Siegeldarstellungen belegen: Der Dämon setzt hier in göttlich-herrscherlicher Pose seinen Fuß auf einen Stier oder auch ein anderes Tier bzw. Mischwesen.²³ Die Tracht der Dämonen-Kappe, die im Typus variieren kann, und ein halblanger Wickelrock, der das vorgestellte Bein freilässt, entsprechen einander, während das phönikische Kampfschema etwas Neues bietet, wenn es die übliche Harpe des mesopotamischen Dämons, die gar nicht als todbringende Waffe zum Einsatz kommt – so daß das Bildschema eher den Aspekt der Überlegenheit als echtes Kampfgeschehen versinnbildlicht – durch ein Rapier, ein Stichschwert, ersetzt.

Dieser spezielle ikonographische Topos des Löwenkampfes geht vermutlich auf Bildformen zurück, die sich schon in der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends in der Kunst der Levante herausgebildet haben, wobei zunächst noch nicht der Flügeldämon, sondern ein menschengestaltiger Heros im szenischen Kontext auftritt. Das Bildschema erscheint im syrisch-phönikischen Raum vereinzelt in der Glyptik und auf einer Goldschale aus Ras Shamra-Ugarit und gewinnt dann nicht zuletzt in der spätbronzezeitlichen Bildkunst Zyperns an Popularität.²⁴ Als Zeugnisse hierfür mögen Darstellungen auf zyprischen Elfenbeinen, z. B. auf einer Spiegelplatte aus Kouklia (Alt-Paphos), Evreti, genügen.²⁵ An die Stelle des Löwen kann vielfach auch ein Greif treten.²⁶ In der phönikischen Kunst und in der zyprischen Bildkunst phönikischer Prägung wird das Motiv dann bis in die archaische Periode tradiert.²⁷ Auch in der Reliefkunst der späthethitischen Stadtstaaten Nordsyriens war der ikonographische Topos im frühen 1. Jahrtausend be-

21 Nicht diskutiert werden hier die stärker an ägyptischen Vorbildern orientierte Dämonen- und Göttertypen sowie theriomorphe (z. B. stierköpfige) Bildformen wie auch weibliche Flügelgenien, die jeweils einer speziellen Untersuchung von Bildtradition und Bildinhalt bedürfen. Vgl. etwa Culican 1976; Ciafaloni 1991: 746-750; Gubel 1986. – Vgl. auch Anm. 34.

22 Gjerstad 1946: 10f, Pl. IX; Matthäus 1985: 165 Nr. 431, Taf. 39:431 (mit älterer Literatur; Paris, Louvre AO 20 135); Markoe 1985: 169f no. Cy 1; ebd. 47f allgemein zum Motiv.

23 Der zyprischen Darstellung besonders nahes Beispiel: Moortgat 1966: 141 Nr. 612, Taf. 73: 612 (Berlin VA 693); Wittmann 1992: 259 Nr. 48, Taf. 22:48 (Berlin VA 693, Fundort unbekannt, babylonisch, 9./8. Jh.). – Vgl. zum Typus Wittmann 1992: 191-199, Taf. 19-22.

24 Glyptik: Demargne 1947: 70, Pl. 4; Goldschale Ugarit: Schaeffer 1949: 23-48, Pl. II-IV, VIII.

25 Buchholz & Karageorghis 1971: Nr. 1748; Demakopoulou 1988: 72 Nr. 4. – Bildthema in der kypro-ägäischen Glyptik: Pini 1980: 97 fig. 12 (Rollsiegel aus dem Kadmeion in Theben).

26 Zum Thema allgemein und seiner Herkunft vgl. Schäfer 1958: 83-85; D'Albiac 1992; Krzyszkowska 1992 (mit Schwerpunkt auf dem verwandten Motiv des Greifenkampfes).

27 Phönikien: Barnett 1975: 66f; Culican 1968: 83-92 (= 1986: 244-253); Herrmann 1986: Pl. 16:76f, 80; 54:254. – Zypern: z. B. cypro-archaisches Terrakotta-Relief aus Kazaphani: Karageorghis 1978: 181 no. 207, Pl. XLVII:207.

kannt.²⁸ Eine gelegentliche Übernahme in der frühen, noch geometrischen Toreutik Kretas dürfte vermutlich auf der Übertragung derartiger syro-phönikischer Vorbilder beruhen.²⁹

Offen bleibt dabei im einzelnen, wo die Entstehung der Variante des Motivs des vierflügeligen Dämons im Löwenkampf zu lokalisieren ist, wann sie geschaffen und auf welchem Wege genau sie nach Phönikien vermittelt wurde: Einmal – und wohl einzigartig – begegnet sie im 9. Jh. in der Monumentalkunst des nordsyrischen Raumes, an dem Nebenrelief einer Torsphinx aus Tell Halaf.³⁰ Daß die Bildformel gerade in der phönikischen Toreutik eine lebhaftere Rezeption erfahren hat, mögen zwei weitere Denkmäler, ein silbernes Schalenfragment der Cesnola-Sammlung unbekannter Provenienz aus Zypern – hier setzt der Dämon seinen Fuß wie auf den Vorlagen der mesopotamischen Glyptik auf ein Tier, diesmal einen Löwen – und der Tondo einer vergoldeten Silberschale gleicher Herkunft illustrieren; in diesem Falle sind dem assyrisierenden Dämon in typisch phönikischer Weise ägyptisierende Falken zugeordnet.³¹ Diese Schale verdient besondere Aufmerksamkeit, da sie zwei Inschriften in cypro-syllabischer Schrift trägt, die über die soziale Stellung der Besitzer derartiger Prunkobjekte Auskunft geben: Die ältere Inschrift weist das Gefäß als Besitz des Königs Akestor von Paphos aus, die jüngere als den eines Mannes namens Timykretes.³²

Seltener ist das Motiv dagegen in anderen Zweigen der phönikischen Kleinkunst, etwa auf Elfenbeinen.³³ Unter den Elfenbeinschnitzereien kommen auch noch andere Varianten der Dämonenikonographie, etwa ein jünglingshafter Heros stärker ägyptisierenden Stils vor.³⁴ Derartige variierende Bildformen in teilweise abweichenden szenischen Kontexten bedürfen gesonderter Untersuchung. Sie werden daher in unserem Zusammenhang ausgeklammert.

Die Pferdestirnbleche aus Salamis, möglicherweise von lokalen Toreuten gefertigt, und die Metallschalen, deren Ateliers wohl nicht unbedingt auf Zypern, sondern eher auf dem phönikischen Festland zu suchen sind, belegen, daß auf der Insel eine phönikisch geprägte Dämonenikonographie bekannt war und teilweise auch lokal rezipiert wurde. Doch damit erschöpft sich das ikonographische Spektrum zyprischen Kunstgewerbes dieser Zeit keineswegs.

²⁸ Moortgat 1955: Taf. 37; Orthmann 1971: 428-436.

²⁹ Zusammenfassend: Coldstream 1977: 100f fig. 32c; 284-287 fig. 92a; Blome 1982: 10-15.

³⁰ Moortgat 1955: 106f Nr. Bb1; Taf. 112, 114; Orthmann 1971: 429, 431f, 435, Taf. 12f.

³¹ New York, MMA 74.51.4554: Gjerstad 1946: 10f, Pl. VII; Matthäus 1985: 164f Nr. 429, Taf. 37; Markoe 1985: 177-179 no. Cy 8. – New York, MMA 74.51.4559: Matthäus 1985: 168 Nr. 441, Taf. 43:441; Markoe 1985: 184 no. Cy 17.

³² Zur Inschrift: Mitford 1963.

³³ Herrmann 1986: 83f no. 78-79, Pl. 17:78-79; vgl. *La terra tra i due fiumi* 393 no. 166; Cifaloni 1991: 746 fig. 2.

³⁴ Herrmann 1986: Pl. 18:85; 19:86; 273:1051 (Greifenkampf). Häufiger scheint im Greifenkampfschema, in dem der Dämon den Fuß triumphierend auf den niedergeworfenen Greifen setzt, jedoch der flügellose Dämon: ebd. Pl. 17:79; 18-19; 71. Vgl. auch oben Anm. 21.

2. ZYPRISCHES PFERDEGESCHIRR: ASSYRISCH-NORDSYRISCHE DÄMONEN- IKONOGRAPHIE

Im Königsgrab 79 von Salamis waren an der Nordwand des Stomion zwei große bronzene Kessel, der eine noch auf einem eisernen Stabdreifuß ruhend, aufgestellt. Dazu waren dort Teile vom Beschlag eines vierspännigen Wagens ("chariot B") samt dem zugehörigen Pferdegeschirr niedergelegt. Unter den reich reliefierten bronzenen Geschirrteilen spielt prächtiger Brustschmuck der Wagenpferde eine besondere Rolle.³⁵ Es handelt sich um insgesamt vier formgleiche, reich ornamentierte, wenngleich stark oxydierte, daher nicht mehr in allen Einzelheiten des Dekors kenntliche Brustbleche (von ca. 50 cm Breite und 40-43 cm Höhe) der vier Pferde eines Gespannes. Ihr Dekor ordnet sich, entsprechend der Form, die, der Anatomie der Tiere angepaßt, im oberen Teil stark gewölbt, im unteren flach ist, in zwei Registern.³⁶ Es begegnet ein wahres assyrisierendes Pandämonium (*Fig. 2*):

Im Zentrum des unteren Registers steht auf einer nicht genauer kenntlichen Basis ein en face gesehener vierflügeliger anthropomorpher Dämon mit Hörnerkappe, der eine Ziege im Arm hält. Ihn flankieren rechts und links im Profil dargestellte anthropomorphe Flügeldämonen, die das Antlitz zum Betrachter wenden; sie halten Pinienzapfen und Situla. Der Dekor entwickelt sich in symmetrischer Anordnung: Nach außen folgen ein Skorpionmensch, ein vogelköpfiger Flügeldämon, eine Sphinx, ein menschenköpfiger Stier und ein Greif; diese sind alle im Profil gesehen.

Symmetrie kennzeichnet auch die Bildfolge des oberen Registers: In der Mitte erhebt sich ein Lebensbaum, über dem eine geflügelte Sonne ihre Schwingen entfaltet; links und rechts stehen anthropomorphe Flügeldämonen mit Situla

³⁵ Fundumstände: Karageorghis 1973: 10f, 68-84, Pl. XII-XIV, CCXLII, Pläne IV-V: "Chariot B"; zum Wagentypus vgl. Crouwel 1987. – Den Zugpferden dieses vierspännigen Wagens hat der Ausgräber folgende Geschirrteile zugewiesen: vier Stirnbänder (aaO. 23 no. 165, Pl. LXXXIV:165; CCLXXI:175; 24 no. 178+179, 190, Pl. LXXXII-LXXXIII, CCLXXI:178+179; CCLXX; 25 no. 198, Pl. LXXXIV:198; reich verzierte Exemplare: männliche Figuren im kurzen Chiton, nackte Frauen, Löwen, Uraei, Flügelsonne), zwei Seitenornamente (ebd. 21f no. 155+162, Pl. LXXXIX:155+162, CCLXXII; 24 no. 189 Pl. LXXXIX:189; nackte weibliche Gestalt auf Löwen, hält Löwen-Greifen; Kampfgruppen, geflügelte Hathorprotome, dazu in Nebenfriesen grasende Tiere und Tierkampfgruppen), vier Scheuklappenpaare (ebd. 20 no. 141, Pl. LXXXVIII:141; 22 no. 158, Pl. LXXXVIII:158; 24 no. 177, 183, 185, 191, Pl. LXXXV:177; LXXXVI:183; LXXXVII:185, 191; 25 no. 196, Pl. LXXXV:196; 28 no. 213, Pl. LXXXVI:213), vier eiserne Trensen (ebd. 22 no. 156, 159+160; 24 no. 167, 176, Pl. LXXX links; CCLXIII 156, 159+160, 167, 176). – Bei den Kesseln handelt es sich um den bekannten Greifenprotomenkessel, der noch auf einem eisernen Stabdreifuß ruhte (ebd. 25-27 no. 202; 97-108, fig. 18-24, Frontispiz, Pl. CXXIX-CXXX, CCXLIV-CCXLV) und einen zweiten Kessel mit rundplastischen Stierprotomen und reliefiertem Hathorkopf (ebd. 27 no. 203; 108-114, fig. 25-29, Pl. XIII-XIV, CCXLIII-CCXLIV, CCXLVI).

³⁶ Karageorghis 1973: 23 no. 164, Pl. XCIV-XCV, CCLXXVIII:164; 24 no. 180, 184, Pl. XC-XCIII, CCLXXVIII:184; 25 no. 194, Pl. XCVI-XCVII; zu Stil und Ikonographie vgl. E. Porada, ebd. 84-86. – Vgl. auch Reyes 1994: 65 fig. 9.



Fig. 2 Bronzenes Pectorale eines Wagenpferdes (Nr. 164) aus Salamis, Zypern, Grab 79 (Museum Nicosia; Karageorghis 1973: Taf. CCLXXVIII 164).

und Zapfen; es schließen sich an ein vogelköpfiger Dämon mit Situla, ein menschenköpfiger Stier, der seinen Kopf (mit Hörnerkappe) zum Betrachter dreht, eine geflügelte menschengesichtige Ziege und eine Sphinx ohne Kopfputz.

[H. M.]

Vergleichbare Pferdepektoralen aus Bronze sind aus Hasanlu und Urartu überliefert. Daß in Assyrien solche Pektoralen in Gebrauch waren, belegen zahlreiche Darstellungen von Pferdegespannen und Reitpferden, die deutlich eine Brustzier in Sichel-Form oder auch in 'Latzform' tragen, wie Curtis meint aus Metall und Leder, beides Materialien, die sich in Assyrien kaum erhalten haben.³⁷ Zumindest die 'latzförmigen' dienten dem Schutz der Brust.³⁸ Deutlich sieht man den Brustschmuck bei einem Pferd auf einem Glasurziegel aus Assur des 9. Jhs.³⁹

³⁷ Curtis & Reade 1995: 163; Calmeyer-Seidl 1986; Winter 1980: zur Form und Tragweise bes. 3-6.

³⁸ Littauer & Crowel 1979: 129, 137 (die "latzförmigen" als Brustschutz); Born & Seidl 1995: 71-74.

³⁹ Orthmann 1975: Taf. 196 "latzförmig".

und auch auf Reliefs Aššurnasirpals II. (883–859).⁴⁰ Auf diesen assyrischen Darstellungen ist die Dekoration der Brustzier nie ausgeführt. Urartäische Pektoralen zeigen neben Wagenkämpfen auch Genien und mythische Tiere⁴¹; ähnlich angeordnet wie auf den zypriischen Stücken sind sie auch auf dem kleinen goldenen Brustschmuck aus Ziwe belegt.⁴²

Wie oben angesprochen, handelt es sich bei diesem 'Pandämonium' um das Repertoire mythischer Wesen, die von neuassyrischen Darstellungen gut bekannt sind – und zwar solchen der Großkunst, z. B. den Orthostatenreliefs, aber auch der Kleinkunst. Diese Figurentypen waren in Assyrien und Babylonien gleichermaßen verbreitet; mit mehr oder weniger starken Abweichungen wurden sie auch in allen umliegenden Landschaften, wie Nordsyrien, Syrien, Urartu, Nordwestiran und Elam verwendet; einige von ihnen haben in Syrien auch ihren Ursprung.

Mittelpunkt der Pektoralen aus Salamis bilden die *geflügelten anthropomorphen und vorgelköpfigen Genien*, in Zusammenhang mit dem sog. Lebensbaum und der geflügelten Sonne, eine Figurenkombination, die auf assyrische Vorbilder hinweist.

Bei Aššurnasirpal finden sich die menschlichen geflügelten Genien mit Hörnerkrone, Zapfen und Eimer haltend, den Lebensbaum flankierend.⁴³ Oft rahmen sie in den sog. rituellen Szenen den Herrscher.⁴⁴ Ganz entsprechend werden auf den Reliefs Aššurnasirpals die vogelköpfigen Genien eingesetzt.⁴⁵ Auf den zypriischen Pektoralen sind sie mit vier Flügeln ausgestattet; sie stehen en face, auf einem Sockel.

Über diese Wesen wissen wir teilweise recht genau Bescheid, spielen sie doch in assyrischen Ritualtexten, besonders denen zum Schutz des Hauses, eine große Rolle. Während dieser Rituale werden z. B. Tonfiguren von Schutzgenien hergestellt, diese werden mit beschwörenden Aufschriften versehen, die Figuren werden dann an bestimmten Stellen im Haus deponiert. Diese Tonfiguren mit den in den Ritualen vorgesehenen Aufschriften hat man nun tatsächlich in Häusern gefunden, an den für sie im Ritual vorgesehenen Stellen.⁴⁶

Die assyrischen Vogelgenien gehören auf Grund ihrer Inschriften eindeutig zu der Spezies der Apkallu, der Weisen, und zwar zu einer Untergruppe, die ausdrücklich mit Vogelkopf beschrieben wird: In der rechten Hand halten sie den

⁴⁰ Ebd. Taf. 204a sichelförmig.

⁴¹ Eichler 1984: 24f P 1, Taf. 11 (Sphinx), P 4, Taf. 23 (Sphinx und Greif mit ausgebreiteten Flügeln); Rehm 1997: 231 f U. 38-41 (U 39 = Eichler P 4); Born & Seidl 1995: 71 Abb. 59. – Die silbernen Pektoralen bei Kellner 1977: 481ff folgen einem anderen Dekorationsschema.

⁴² Orthmann 1975: Taf. 313.

⁴³ Meuszyński 1981: Taf. 4 C 3-4; 10-11 u. a.

⁴⁴ Ebd. Taf. 8 G 6-7; 11-12; 14-15 u. a.

⁴⁵ Ebd. Taf. 6-7 F 1-17.

⁴⁶ Wiggermann 1992: 99-101 mit Verweis auf Rittig 1977: 250ff; Klengel-Brandt 1968.

Reinigungsgegenstand (*mulillu*), in der linken den Eimer (*banduddu*), so beschrieben im Ritualtext, so auch dargestellt auf den entsprechenden Tonfiguren sowie auf den Reliefs.⁴⁷

Die menschengesichtigen Apkallu der Ritualtexte tragen zwar laut Anweisung einen Stock, nicht das Reinigungsgerät wie unsere Flügelwesen; aber wahrscheinlich war das Erscheinungsbild dieser Apkallu variabel: Auf den Reliefs erscheinen sie mit Eimer und Zapfen, oder nur mit Eimer; sie halten Tier und Zweig, nur ein Tier oder nur einen Zweig, manchmal sind die Hände auch leer. Meist sind sie mit Hörnerkronen dargestellt, manchmal auch mit Diadem.⁴⁸ Geflügelte menschenköpfige Genien, die ein Tier auf dem Arm halten, tragen bei Aššurnaširpal statt der Hörnermütze ein Diadem.⁴⁹ In Ḫorsabad stehen neben vierflügeligen und zweiflügeligen Genien mit Hörnerkrone ungeflügelte Genien mit Diadem und Pflanze.⁵⁰

Die Diskussion um die Nomenklatur mancher Varianten ist noch nicht abgeschlossen. Wie immer sie hießen, sie gehörten zum Repertoire der Schutzgenien, und ihre apotropäische Funktion ist auch auf den Palastreliefs ohne Beischriften durch ihre Position an Eingängen gesichert.

Auch in der Kleinkunst sind diese Wesen vertreten: Wie auf den Pektoralen aus Salamis rahmen auf einem assyrischen Siegel vom Ende des 8. Jhs. zwei vierflügelige Apkallu mit Tieren den Lebensbaum.⁵¹ Ebenfalls vierflügelig sind die Genien auf einem Elfenbein aus Hasanlu, das, um einen Terminus von G. Herrmann zu verwenden, in "assyrischer Tradition" gearbeitet ist.⁵² Ein jüngeres assyrisches Elfenbein aus dem 8. Jh. zeigt den Vogelapkallu im kurzen Rock, mit herabhängendem Zipfel wie bei den Pektoralen, aber mit geschlossenem Schnabel, wie stets in Assyrien.⁵³

Auf nordsyrischen Reliefs sehen Menschen- und Vogelapkallu teilweise etwas anders aus: In Sakçegözü z. B. (spätes 8. Jh.) finden sich den Menschenapkallu vergleichbare, aber ungeflügelte Wesen, die die gleiche Tracht (kurze Tunica, darüber den schrägen Rock) tragen wie die Menschengenien auf den Pektoralen.⁵⁴ Der Vogelapkallu daneben ist hingegen vierflügelig, nur mit dem kurzen Hemd bekleidet; im Gegensatz zu seinen assyrischen Verwandten reißt er wie der entsprechende Vogelapkallu auf den Pektoralen den Schnabel weit auf.

Ein völlig anderes, eher menschliches Höflingsgewand trägt der Vogelgenius auf einem nordsyrischen Elfenbein, ebenfalls mit weit aufgerissenem

47 Wiggermann 1992: 48, 75.

48 Ebd. 73f; Wiggermann zählt die geflügelten menschenköpfigen Genien mit Hörnern nicht zu den Apkallu.

49 Meuszyński 1981: Taf. 3 B 29-30.

50 Albenda 1986: Pl. 37.

51 Collon 1987: 347 = Wittmann 1992: Taf. 46h (letztes Drittel 8. Jh.).

52 Muscarella 1980: no. 281.

53 Mallowan & Davies 1970: no. 189, Pl. XLIII.

54 Orthmann 1971: Sakçegözü A/1 Taf. 49 (= Orthmann 1975: Taf. 361).

Schnabel.⁵⁵ Diese Serie von Elfenbeinen, die zu Möbelstücken wohl einer Werkstatt gehörten, zeigen auch eine sehr vergleichbare geflügelte Sonne, die mit ihren schräg angeordneten Federn sich grundlegend von den assyrischen und auch von nordsyrischen der Orthostatenreliefs absetzt und deutlich macht, daß hier nicht rein assyrische Vorbilder vorlagen.⁵⁶ Der Lebensbaum folgt freilich assyrischen Darstellungen des 9. Jhs.⁵⁷

Ein weiterer aufgerichteter Genius mit Reinigungsgerät ist der *Skorpionmensch*, der auf Grund seines Erscheinungsbildes ebenfalls durch Texte identifizierbar ist und schon im Sumerischen rein nach seinem Äußeren benannt wurde (*girtablullu* "Skorpionmensch"). Seine Funktion ist ebenso apotropäisch wie die der Apkallu.⁵⁸ Ausnahmsweise erscheint der Skorpionmensch auf einem Orthostatenrelief Aššurnasirpals, allerdings geflügelt wie alle Genien zu dieser Zeit.⁵⁹ Auf Siegeln ist er – geflügelt oder ungeflügelt – ebenfalls zahlreich belegt: mit Zapfen und Eimer ohne Flügel auf einem Siegel, dessen Besitzer im Jahr 797 belegt ist.⁶⁰

Neben den Siegeln sind die Textilmuster auf den Reliefs Aššurnasirpals eine Fundgrube für Mischwesen und mythisch-rituelle Szenen. Auf ihnen hat sich das Dekorationsrepertoire erhalten, wie es sicherlich in anderer Kleinkunst, vor allem als Ritzdekor auf Metallgegenständen, zahlreich vorhanden war. Auf einer Gewandbordüre rahmen Skorpionmenschen einen 'Lebensbaum'.⁶¹

Skorpionmenschen sind nicht ganz so verbreitet wie die Apkallu. Einmal erscheint ein Skorpionmensch auf einem nordsyrischen Relief aus Karkemiš: geflügelt, jedoch in anderer Funktion, nämlich in einen mythischen Kampf verwickelt.⁶²

An den schmaleren Enden der Pektoreale aus Salamis sind die Vierfüßler versammelt: die von den Eingängen assyrischer Paläste bekannten menschengesichtigen Stiere "Lamassu" (bzw. *aladlammu*) mit ausgebreiteten Schwingen, im oberen Register mit herausgedrehtem Kopf, im unteren mit nach vorne gerichteten Kopf. Die assyrischen Leibungstiere und auch fast alle entsprechenden Darstellungen auf assyrischen Siegeln zeigen nach hinten gelegte Flügel. Ausgebreitete Flügel wie auf den Pektoralen sind nur ganz vereinzelt auf assyrischen Siegeln des späten 2. und des frühen 1. Jahrtausends belegt⁶³, ausnahmsweise

55 Mallowan & Herrmann 1974: Pl. LXXXII-LXXXIII (= Orthmann 1975: Taf. 259).

56 Ebd. Pl. VI (= Orthmann 1975: Taf. 258).

57 Meuszyński 1981 passim.

58 Wiggermann 1992: 180f.

59 Green 1985: 75ff, Taf. VIII.

60 Collon 1987: 342.

61 Canby 1971: 31ff, Pl. XVIb (Flügel).

62 Orthmann 1971: Karkemiš E/12 (= Orthmann 1975: Taf. 354b). – Völlig anders sehen die Vogel-Menschskorpione in Tell Halaf aus, Moortgat 1955: Taf. 92, 141-145.

63 Moortgat 1966: 580 (bärtige Sphinx); 637 (geflügelter Stier?).

auch bei bärtigen Sphingen auf Textilbordüren⁶⁴ und bei Sphingen und Greifen auf urartäischen Pektoralen.⁶⁵ Selbst im syrischen Bereich ist diese Form der Flügeldarstellung selten.⁶⁶

Die *Sphingen* auf den Pektoralen sind, wenn der Erhaltungszustand nicht trügt, alle bartlos. Ähnlich sieht man sie auch auf Siegeln⁶⁷ und Textilien, wie üblich die Flügel nach hinten geklappt.⁶⁸

Sphingen sind im nordsyrischen Bereich reichlich vertreten: ähnlich wiederum bei einem Relief aus Karkemiš mit einer mythischen Kampfgruppe mit bartloser Sphinx.⁶⁹ In der Kleinkunst haben sich bartlose Sphingendarstellungen auf einer nordsyrischen Scheuklappe aus Samos⁷⁰ und einem Stirnblech aus Tell Taynat⁷¹ erhalten. Die Wiedergabe mit herausgedrehtem Kopf, wie auf dem Pektoreale, findet sich kaum im assyrischen Bereich. Vergleichbare Sphingen auf nordsyrischen Elfenbeinen stellt Orthmann unter seiner Gruppe D zusammen.⁷²

Der *Greif* ist in Syrien seit dem 2. Jahrtausend weit verbreitet. Welcher 'Tradition' die Greifen der zyprischen Pektoreale besonders verpflichtet sind, läßt sich der Umzeichnung nicht entnehmen.⁷³ In Assyrien ist der Greif seltener⁷⁴, wie die meisten Mischwesen findet auch er sich jedoch auf einer Textilbordüre eines Reliefs Aššurnaširpals.⁷⁵

Die *menschengesichtige Ziege* konnte ich bisher im mesopotamischen Bereich nur auf Siegeln finden. Um die Jahrtausendwende ist sie in der sog. Isin II-Glyptik sehr beliebt.⁷⁶ Die Tradition dieser Isin II-Glyptik setzt sich noch lange fort, z. B. im sog. jüngeren modellierenden Stil vom Ende des 8. Jhs.⁷⁷

Bei diesen Mischwesen handelt es sich um ein allgemein verständliches Schutzrepertoire, das im gesamten Vorderen Orient bekannt war und das in ähnlicher Weise vereint auch auf den Textilien erscheint. Spezielle Funktion innerhalb des apotropäischen Bereichs und Benennung differierten sicherlich je nach

⁶⁴ Canby 1971: Pl. XIVe.

⁶⁵ Rehm 1997: U 38-40.

⁶⁶ Z. B. auf Elfenbeinen Herrmann 1986: no. 98, 118, 620; Markoe 1985: no. Cr 3, Ir 3, 5, 6, 8, alle stark ägyptisierend.

⁶⁷ Wittmann 1992: Taf. 46a.

⁶⁸ Canby 1971: Pl. XIXa.

⁶⁹ Orthmann 1971: Taf. 28 Karkemiš E/10.

⁷⁰ Jantzen 1972: Taf. 54.

⁷¹ Kantor 1962: 93-117, Pl. XIV-XV.

⁷² Vgl. Orthmann 1971: 343 (Gruppe D).

⁷³ Ebd. 334, vergleichbar ist Gruppe C.

⁷⁴ Auf Siegeln mit Vogel- statt mit Löwenschwanz und mit Vogelhinterbeinen: Wittmann 1992: Taf. 46f-g, 47d.

⁷⁵ Canby 1971: Pl. XIVd.

⁷⁶ Wittmann 1992: Nr. 2, 4, 12, 22, 25, 27.

⁷⁷ Wittmann 1992: Nr. 68; vgl. auch die assyrischen Siegel ebd. Taf. 44b (mittelass.) und 46b (Ende 8. Jh.).

Gegend und Periode; teilweise hatten diese Genien auch den Status niedriger Gottheiten.

Die Vorlage der Pektore aus Salamis war teilweise stark assyrisierend, so die gesamte Mittelgruppe. Die herausgedrehten Köpfe, manche Trachtvarianten und die Form der Flügelsonne zeigen jedoch, daß mit nordsyrischer Brechung der assyrischen Vorbilder gerechnet werden muß. Die Vermittlung ging wohl nicht über assyrische Siegel, die zwar teilweise bis nach Griechenland gelangten, sondern eher über die nicht erhaltene Metallkunst mit ihren längeren Figurenbändern. Daß diese Figurenbänder auch in anderen Medien eine wichtige Rolle spielten, zeigen die Darstellungen von Gewandbordüren auf den assyrischen Reliefs.

Die weite Verbreitung dieser Typen läßt es zu, die entsprechenden Bildträger als Massenmedien zu bezeichnen: in Assyrien die apotropäischen Tonfiguren, die freilich nur lokal Verwendung fanden; die Siegel, die wesentlich weitere Verbreitung fanden; und mit der größten Fernwirkung wohl die vorbildlichen Metallgegenstände, vielleicht auch Textilien. Was neben Metall und Textil an nicht erhaltenen Massenmedien noch vorhanden war, entzieht sich vorläufig unserer Kenntnis.

3. DAS TYMPANON DER IDÄISCHEN ZEUS-GROTTE: KRETISCHE UMBILDUNG ASSYRISCH-NORDSYRISCHER VORBILDER ?

Mesopotamisch-nordsyrische Dämonenikonographie hat weiter westlich in der Ägäis nur eine sehr begrenzte Rezeption erfahren. Als bedeutendstes Monument darf das sogenannte Tympanon, eine flache Bronzescheibe von 55 cm Durchmesser mit getriebenem Dekor, aus der Idäischen Zeus-Grotte auf Kreta gelten (*Pl. XXXVIII: 1*).⁷⁸

Mittelpunkt der Darstellung ist ein Tierbezwinger, der den linken Fuß auf den Nacken des Stieres setzt und den Löwen an einem Vorder- und einem Hinterlauf gepackt über den Kopf stemmt. Zwei geflügelte anthropomorphe Wesen flankieren die Mittelgruppe; ihre rechte Hand ist jeweils erhoben, die linke nach vorne gestreckt, die Hände stehen – vorsichtig ausgedrückt – in Verbindung mit großen runden Scheiben.

Aufgabe der Vorderasiatischen Archäologie ist es, das vergleichbare orientalische Figurenrepertoire vorzuführen, in diesem Fall auch zu untersuchen, ob die gesamte Szene im Orient belegt ist, ob der Figurenstil und die Art der Komposition auf bestimmte orientalische Vorlagen schließen lassen oder ob gar an eine orientalische Werkstatt oder orientalische Handwerker zu denken ist. Daß

⁷⁸ Orsi 1888: 709f no. 10, Tav. I; ebd. 781-794; Kunze 1931: 32, Taf. 49; Matz 1950: 479-481, Taf. 264a; Dunbabin 1957: 41, Pl. 10:1; Demargne 1964: 347, 356-357 fig. 465-466, 469; Canciani 1970: 28 no. 74, 160f (Lit.); Boardman 1980: 58; Blome 1982: 15f, Taf. 3:3; Curtis 1994: 1. – Vgl. auch Anm. 124-125.

es im Orient keine vergleichbaren dekorierten dünnen Bronzescheiben dieses Formats gab, nehme ich gleich vorweg; die Funktion des Objekts läßt sich bisher nicht aus dem Orient herleiten, was natürlich an der traurigen Überlieferungslage bronzener Gegenstände im Orient allgemein liegen könnte.

Die geflügelten Genien entsprechen weitgehend den Genien mit Eimer und Zapfen der zyprischen Pektoreale; ihre Köpfe sind jedoch in Profilansicht wiedergegeben, sie tragen weder Hörnermütze noch Diadem, ihre Armhaltung ist spiegelbildlich.⁷⁹ Die assyrischen Genien der Palastreliefs werden meist in einem etwas komplizierteren Schalgewand dargestellt, dessen Ende über die Schulter geführt wird. Den einfachen langen Rock der Genien auf dem Tympanon trägt z. B. auch der Vogelgenius einer Stele aus dem weniger zentralen Tell Ağa im Habur-Gebiet.⁸⁰ Die Gegenüberstellung zeigt, daß das Untergewand der Genien des Tympanon für den Orient ungewöhnlich ist, da es offensichtlich aus zwei Teilen besteht mit unterschiedlicher Musterung am Oberkörper und am kurzen Rock. Üblicherweise handelt es sich um ein durchgehendes Hemd mit einheitlicher Musterung, wie deutlich bei dem Gewand mit Rosettenmuster des Vogelgenius aus Tell Ağa.

Eine Besonderheit des etwas provinziellen Reliefs aus Tell Ağa ist die betonte Begrenzung der Kleidung am Oberkörper, die unnatürlich ornamentale Umrandung der Oberarme und der Schulterlinie, wie sie auch bei allen drei Figuren des Tympanon zu sehen ist. Bei den Genien des Tympanon ist besonders die Punktumrahmung des Rockes verwirrend, der für moderne Betrachter fast wie ein Hose wirkt. Völlig mißverstanden ist diese Partie beim linken Genius: Hier ist der Oberschenkel gepunktet!

Die Armhaltung der Genien findet sich ähnlich auf ganz unterschiedlichen Darstellungen und ist auch sicher unterschiedlich zu deuten. Im 2. Jahrtausend ist sie Adorationsgestus bei leeren Händen oder aber Reinigungsgestus mit Wedel und Eimer,⁸¹ im 1. Jahrtausend können Genien ganz unterschiedliche Gegenstände greifen, außer Eimer und Zapfen⁸² auch Ranken oder gar Teile der Flügelsonne wie bei dem Relief aus Sakçegözü.⁸³ Seltener rahmen sie auch Götter, wie auf einem assyrischen Siegel Vogelgenien einen Gott auf einem Stier.⁸⁴

Die Armhaltung der Apkallu scheint formal zwar stets gleich, die Aktion, die sie mit den Händen durchführen, kann jedoch ganz unterschiedlich sein. Eine einmalige Umdeutung wie beim Tympanon in Kombination mit Scheiben wäre also durchaus auch im orientalischen Bereich möglich, ist bisher jedoch nicht belegt.

⁷⁹ Zu den Vergleichsstücken vgl. Anm. 42f.

⁸⁰ Rouault & Masetti-Rouault 1993: no. 373.

⁸¹ Braun-Holzinger 1996: 240, 253f.

⁸² Vgl. Anm. 43.

⁸³ Vgl. Anm. 54.

⁸⁴ Wiseman 1958: no. 85.

Der Löwen- und Stierbezwinger ist eines der wenigen vorderasiatischen Bildmotive, die von der frühdynastischen Zeit bis weit ins 1. Jahrtausend tradiert werden. Schon im frühdynastischen Figurenband ist es der sogenannte sechslockige Held, der den Löwen oder wilden Stier bekämpft. Seit der Akkadzeit wird dieser Kampf oft in nahezu akrobatischer Weise dargestellt, manchmal stemmt der Held den Löwen in die Luft,⁸⁵ ebenso in altbabylonischer Zeit.⁸⁶ Helden, die den Löwen über den Kopf stemmen, sind auch danach vereinzelt auf hervorragenden Siegeln belegt: einmal auf einem mittellassyrischen,⁸⁷ dann aber auch auf einem neubabylonischen.⁸⁸

Der sechslockige Held als Löwenbezwinger hat seit der frühdynastischen Zeit apotropäische Funktion, eine Funktion, die für das 1. Jahrtausend durch die kolossalen Löwenbezwingerfiguren von Horsaabad bestätigt wird. Bei diesen Darstellungen zeigt sich, daß in neuassyrischer Zeit dieser Held nicht mehr unbedingt mit sechs Locken wiedergegeben wird, sondern auch mit einer schlichteren Frisur, im langen Götterrock oder im üblichen kurzen Schurz wie auf dem Tympanon.⁸⁹

Dieser Held gehört ebenfalls zu den apotropäischen Figuren, wie sie schon im frühen Tierkampf belegt sind, dann aber auch als Einzelwesen die Funktion von Torwächtern übernehmen. Eine Benennung als Lahmu ist zwar nicht ganz unumstritten, scheint mir jedoch überzeugend.⁹⁰ Lahmu gehört wie die Apkallu und auch Girtablullu (s. o.) zu den in Ritualen verwendeten Figurentypen. Die rahmenden Apkallu des Tympanon und die Mittelfigur wären also nach orientalischen Vorstellungen gleichberechtigt.

Die Szene "Held bezwingt Löwe und Stier" wird ab der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends in der Glyptik beliebt, auch in der Isin II-Glyptik z. B. bei einem Siegel des älteren modellierenden Stils um die Jahrtausendwende.⁹¹ Wie auf dem Tympanon schreitet der Held weit aus, den Fuß setzt er auf den Löwen; der Rock ist stark konturiert, die Frisur mit Nackenrolle vergleichbar. Auf allen Siegeln dieses Typs kämpft der Held im Profil.

Sehr ungewöhnlich ist daher die Darstellung auf einem Textil, wiederum aus der Zeit Aššurnasirpals: ein sechslockiger Held en face, kniend im Götterrock, mit vier Flügeln; beide Hände fassen ein Löwenhinterbein, beide Löwen packen einen Stier.⁹² Hier ist das Thema Tierbezwinger zu einer symmetrischen Reihe entwickelt, die das Band gleichmäßig füllt. Wie dieses Beispiel lehrt,

⁸⁵ Boehmer 1965: Abb. 236.

⁸⁶ Orthmann 1975: Taf. 268f.

⁸⁷ Matthews 1990: no. 293.

⁸⁸ Collon 1987: fig. 966.

⁸⁹ Albenda 1986: Pl. 15, 17.

⁹⁰ Wiggermann 1981-82: 90ff; Braun-Holzinger 1999: 163f.

⁹¹ Wittmann 1992: 191-199, Nr. 34.

⁹² Layard 1853: Pl. 9.

scheinen selbst im assyrischen Bereich den Variationen und Kombinationen kaum Grenzen gesetzt, allerdings nur in der Kleinkunst.

Auf nordsyrischen Reliefs und Metallarbeiten wird der Tierbezwinger wie in Babylonien nie mit Locken, sondern stets mit der schlichteren Frisur wiedergegeben.⁹³ Der herausgedrehte Kopf, der auf mesopotamischen Darstellungen selten war, ist in Nordsyrien nun die Regel.

Der bewegte Tierkampf wird in Nordsyrien zu einer eher statischen Komposition, besonders deutlich bei einem qualitätvollen Relief aus Karkemiš.⁹⁴ Die Tiere werden weniger kunstvoll im Raum verteilt, sondern vereinfacht in Reihen übereinander angeordnet. Der Held, wiederum bärtig im kurzen Rock, wird hier im sogenannten Knielauf dargestellt, eine Haltung, die keineswegs Laufen ausdrückt, sondern vom oben besprochenen Motiv des Tierstemmens abzuleiten ist. Daß der Held Löwe und Stier tatsächlich gepackt hält, ist nicht auf den ersten Blick erkennbar; die Dramatik des Geschehens wird gar nicht vermittelt. Gut vergleichbar ist die Darstellung auf einem Stirnblech aus dem nordsyrischen Tell Taynat.⁹⁵ Das ursprüngliche Kampfmotiv ist kaum mehr zu erkennen, der Held steht auf zwei hockenden Löwen und packt zwei Sphingen am Schwanz.

Bei genauer Betrachtung geben *Stier und Löwe* des Tympanon deutliche Hinweise auf orientalische Vorlagen: Stellt man dem Stier Elfenbeine in – sehr allgemein ausgedrückt – ‘syrischer’ Manier gegenüber, zeigen sich einige Übereinstimmungen, aber auch grundlegende Unterschiede: Natürlich gewellte Nacken-Wammen-Falten zeigen ausschließlich Stiere des syrisch-phönizischen Bereichs. Vergleichbar ist auch die geschwungene Rückenlinie in Verbindung mit dem leicht gesenkten Kopf.⁹⁶ Völlig anders ist die ornamentale Ausgestaltung der Schenkel, ebenso der kürzere kompaktere Körper beim Stier des Tympanon. Diese Eigenheiten finden sich wiederum deutlich bei assyrischen Stieren und solchen, die von ihnen abgeleitet sind, in Nordsyrien und Urartu. Assyrische Elfenbeine zeigen einen Stiertyp mit kürzerem Körper in Verbindung mit aufgerichtetem Hals, mit deutlicher Angabe des Fells entlang Rücken und Bauch sowie einer stark stilisierten Beinmuskulatur.⁹⁷ Die Stilisierung der Schenkel variiert in Assyrien und Nordsyrien sehr – man denke nur an die “flame and frond”-Werkstatt, wie sie von Georgina Hermann definiert wurde.⁹⁸ Der Stier des Tympanon zeigt jedoch nicht das von den nordsyrischen Elfenbeinen bekannte Flammenmuster, sondern geschlossene Schlaufen. Vergleichbar bei Tympanon und Elfenbeinen ist die Konturierung der Körper mit einer Punktreihe.

⁹³ Orthmann 1971: 305.

⁹⁴ Ebd. Taf. 26 Karkemiš E/1 (= Orthmann 1975: Taf. 354a).

⁹⁵ Vgl. Anm. 71.

⁹⁶ Herrmann 1986: Pl. 56-60.

⁹⁷ Mallowan & Davies 1970: Pl. XXV (‘natürliche’ Stiere als Tributtiere), XXXIII (Stiere als reine Dekorationselemente, die wesentlich ornamentaler gestaltet sind als die Tributtiere).

⁹⁸ Herrmann 1989: 87 fig. 1.

Auch beim Löwen findet sich eine für syrische Darstellungen ungewöhnliche dekorative Ausgestaltung der Mähne und der Muskulatur⁹⁹. Stier und Löwe zeigen also deutlich Eigenheiten, die auf assyrisierende und auf syrische Vorlagen hindeuten, die sich jedoch in dieser Kombination im orientalischen Repertoire nicht belegen lassen.¹⁰⁰

Ähnlich verhält es sich mit den menschlichen Figuren und der Gesamtkomposition. Während die Figuren ohne assyrisierende Vorbilder nicht denkbar sind, manche Details aber auch auf nordsyrischen Einfluß hindeuten, kann die bewegte Komposition des Tympanon ihr Vorbild nicht in nordsyrischen Szenen haben. Es müssen der mesopotamischen Kunst näher stehende Werkstätten gewesen sein, Werkstätten, die sich eng an Vorbilder der Kleinkunst in der Art der Textilien hielten, die ihre Tradition wiederum aus den bewegten Szenen der mittelassyrischen Glyptik und der Isin II-Glyptik herleiten.

Während die bisher nicht belegte Vermischung nordsyrischer und stark assyrisierender Elemente nicht unbedingt gegen eine Herstellung im Orient spricht, sind doch manche Einzelheiten und besonders die Komposition für den Orient unüblich: An Einzelheiten ist es die völlig mißverstandene Tracht, die einem orientalischen Handwerker doch geläufig wäre. Weiterhin sind die gedrunghenen Proportionen in Verbindung mit den gelängten, aber doch stark muskulösen Beinen völlig ungewöhnlich, ebenso die breiten, dabei pausbackigen Gesichter. Die Komposition ist für orientalische Verhältnisse extrem ungeordnet: Nicht einmal eine imaginäre Standlinie ist zu Grunde gelegt; die Figuren bedrängen sich. Die kleinen Genien, die einen übergroßen Tierbezwinger rahmen, ergeben aus orientalischer Sicht keinen Sinn, kommt doch dem Tierbezwinger im Orient nie eine anderen Genien übergeordnete, zentrale Rolle zu. Man muß hier also mit einem von orientalischer Tradition abweichenden Bildinhalt rechnen.

[E. A. B.-H.]

Stilistisch berührt sich das Tympanon der Idäischen Zeus-Grotte mit einer Reihe von Metallarbeiten, die in Italien und in Griechenland, dort vor allem im Heiligtum des Zeus in Olympia, zutage kamen. Der überwiegende Teil dieser Blecharbeiten, obgleich mittels ikonographischer und stilistischer Analyse nicht exakt in einer bestimmten Region des Vorderen Orients lokalisierbar, wird im allgemeinen mit guten Gründen nordsyrischen Ateliers zugeschrieben.

Nah verwandt, obgleich nicht identisch, scheint der Figurenstil eines bronzenen Kesselständers mit der Darstellung antithetischer Sphingen aus der Tomba Barberini in Praeneste-Palestrina, einem jener Adelsgräber der orientalisierenden Zeitstufe in Mittelitalien, die als prunkvoll mit importierten wie einheimisch ge-

⁹⁹ Herrmann 1986: no. 683 sehr ähnlich, vgl. ebd. 16 und 31 zur "flame and frond"-Gruppe, vertreten auch in Hama, Karkemiş und Tell Halaf (9. Jh.). Vgl. auch den Beitrag von G. Herrmann im vorliegenden Band.

¹⁰⁰ Ebd. no. 684 (Kampf Löwe-Stier, beide recht gut vergleichbar); Mallowan & Herrmann 1974: Pl. CV-CVII (ornamentaler, Schulter härter abgegrenzt).

fertigten Beigaben ausgestattete Gräfte lokaler Kleinfürsten und Aristokraten eine neue Grabsitte in Mittelitalien am Beginn des 7. Jhs. repräsentieren (*Pl. XXXIX:2*).¹⁰¹ Die Datierung des Grabkontextes kann für die Metallobjekte, unter denen zahlreiche nahöstliche Importe begegnen, natürlich nur einen Terminus ante quem bieten. Zu den Gemeinsamkeiten mit dem Tympanon der Idäischen Grotte zählen: eine ähnliche Flügelgestaltung, charakterisiert durch eine relativ grobe parallele Fiederung, die gratartig die Flügelfläche gliedert, wobei eine Binnenzeichnung, die einen ähnlichen Oberflächeneffekt erzielt, auf dem Tympanon durch Punktierung, auf dem Ständer durch kurze Schrägkerbung erfolgt, weiter Punktkonturierung am Körper der Sphinx wie am Gewand des kretischen Heros; die Belegung der Tierkörper (Stier und Sphinx) durch palmettenartige Muskelformen am Hinterlauf, z. T. in Liniengravur, z. T. in feiner Punktierung, und parallel geritzte Muskelgruppen auf der Flanke.

Doch auch die Unterschiede dürfen nicht übersehen werden: Auf dem Tympanon begegnet ein stärker organisch vereinheitlichender und außerordentlich flächiger Figurenstil, auf dem Ständer ist es eine gröbere, die Oberfläche segmentierende und ornamental auflösende Form, besonders deutlich an Hals und Antlitz der Sphinx. Auf dem Tympanon allerdings wird gerade an den Tierkörpern die flächendeckende Ornamentalisierung sehr weit getrieben. Alles in allem also ein verwandter Stil, aber nicht unbedingt ein über jeden Zweifel hinaus nachweisbarer Werkstattzusammenhang. Dennoch ist der Ständer aus Praeneste insgesamt das am nächsten verwandte Denkmal. Allerdings muß auch er als ein isoliert stehendes Denkmal gelten, das so zur Klärung der Herkunft des Tympanon unmittelbar kaum etwas beitragen kann.¹⁰² Gelegentlich wurde in der Literatur für den Kesselständer aus Praeneste-Palestrina sogar eine Herkunft aus Kreta erwogen.¹⁰³

101 Curtis 1925: 44f no. 80, Pl. 27:2, 28, 29; Kunze 1931: 236f, Beilage 7; Herrmann 1966: 161 Nr. 1, Taf. 74. – Stilistisch nichts zu tun mit dem Idäischen Tympanon hat dagegen der zweite Figurenständer aus Praeneste-Palestrina aus der ungefähr gleichzeitigen Tomba Bernardini. Er repräsentiert eine sehr viel flächiger angelegte, durch horizontale Bänderung charakterisierte Spielart der Bronzekunst: Curtis 1919: 77 no. 81, Pl. 58-59; Herrmann 1966: 161 Nr. 2, Taf. 75; Canciani & von Hase 1979: 46f no. 42, Tav. 27-28. – Zu den Funden aus Praeneste ferner: Ström 1971: 131-134. – Figurenständer allgemein: Herrmann 1966: 161-185.

102 Die von Kunze 1931: 236-238, Beilage 4a (vgl. Paribeni 1906: 417-419, Tav. I; Poulsen 1912: 120 Abb. 126) in diesem Zusammenhang herangezogene Schale von Capena (Grab 16) mit Darstellung von Flügellöwen, die in der grob kantigen Flügellgliederung mit Zickzackgravur und der gleichfalls stark ornamentalisierten, ebenso vergrößerten Binnengliederung der Körperoberfläche Gemeinsamkeiten mit dem Ständer der Tomba Barberini aufweist, darf als lokale Adaptionsform derartiger Vorbilder gelten: vgl. bereits Poulsen 1912: 120; Kunze 1931: bes. 237.

103 So z. B. Boardman 1980: 58, der allerdings auch den Ständer aus der Tomba Bernardini und andere Stücke einschließt, die kaum unmittelbar verwandt sind ("We cannot say whether these last were brought there [d. h. nach Italien und auf das griechische Festland] from Crete, or whether eastern craftsmen travelled farther still. The former is more probable (...). Although the style of these objects is wholly eastern, no work from the same school has yet been found outside Greece and Etruria"). – Vgl. auch schon Kunze 1931: 236-238.

Stilistische Berührungen mit anderen nordsyrischen Metallarbeiten wirken eher punktuell. Der Gesichts- und Frisurentypus des Heros auf dem Tympanon findet eine recht gute Entsprechung auf einem fragmentierten Blech, gleichfalls Teil eines Kesselständers, aus Olympia.¹⁰⁴ Beide Male sind die Köpfe en face gesehen, das Antlitz auf dem Tympanon durch betontere Augen expressiver, Augen, die in der Antike, da vermutlich aus farbiger Paste eingelegt, noch strahlkräftiger wirkten. Die Haarmasse über der Stirn ist in parallele Wellen geordnet (auf dem Tympanon mit kräftiger Binnenzeichnung); seitliche, bis auf die Schultern fallende gestufte Haarpartien rahmen das Antlitz.

Einen vergleichbaren Frisur- und Kopftypus in Profilansicht, gekennzeichnet durch die gleiche üppig voluminöse Form mit waagerechter Gliederung, bietet schließlich ein nahöstliches Bronzeblech aus dem Brunnen 17 des Stadion-Nordwalles in Olympia, das einen Opferzug schildert (*Pl. XXXIX:3*).¹⁰⁵ Es gehört zu einer Gruppe von orientalischen Blecharbeiten, die im 2. Viertel des 7. Jhs. sekundär zu dem Sphyrelaton einer leicht unterlebensgroßen Kore umgearbeitet wurden. Die ursprüngliche Funktion der Bleche (Teile von verzierten Metallgefäßen?) ist ungeklärt. Die Umarbeitung erfolgte nach Aussage der Charakteristika des Körperaufbaus und der nachträglich angebrachten ziselierten Dekorformen griechisch-orientalisierenden Stils durch kretische Toreuten, sei es auf der Insel Kreta, sei es im Heiligtum von Olympia selbst.¹⁰⁶ Das Denkmal reiht sich so in die nicht geringe Zahl kretischer Votive des 7. Jhs. in griechisch-festländischen Heiligtümern ein.

Instruktiv ist aber auch ein Vergleich der Stierfiguren auf dem Blech und auf dem Tympanon. Auf dem Stück aus der Idäischen Grotte ist die Körperoberfläche von ornamentalen Binnenformen überzogen, auf dem olympischen Blech dagegen entfaltet sich der Stierkörper durchaus organisch, nur Wamme und Nackenpartie werden durch gewellte Parallelschraffur abgehoben. Diese Beobachtung mag noch einmal den eklektischen Charakter der Stierdarstellung des Tympanon, auf den oben bereits hingewiesen wurde, unterstreichen. Das Tympanon offenbart anscheinend Stilformen unterschiedlicher Herkunft im Vergleich zu den stilistisch in sich einheitlichen orientalischen, vermutlich im weiteren Sinne nordsyrischen Parallelen, ein Hinweis auf eine Herkunft aus einer sonst unbekannten Werkstatt.

Am Rande sei auf den Flügeldämon im oberen Fries des Bleches aus Olympia hingewiesen, der an der Bruchkante gerade noch erkennbar ist: Derartige Dämonendarstellungen waren also auch auf dem griechischen Festland bekannt.

Das Tympanon aus der Idäischen Zeus-Grotte, obgleich stilistisch eine Besonderheit, steht auf der Insel Kreta insofern nicht isoliert, als Eklektizismus und Einzelformen, die an echten nordsyrischen Metallarbeiten keine Entsprechung

¹⁰⁴ Herrmann 1966: 164 Nr. U 6, Taf. 72-73; ebd. 172f; Guralnick 1992: 330 fig. 3.

¹⁰⁵ Kunze 1961-62: 115, Taf. 129 (Olympia B 5048); Borell & Rittig 1998: 47-50, Taf. 3, 14.

¹⁰⁶ Zum Problem des Herstellungsortes und der Frage möglicher wandernder Handwerker: Borell & Rittig 1998: 154-161.

finden, Ikonographie, Stil und Syntax der Bronzeschilde desselben Fundortes und anderer kretischer Plätze wie Eleutherna, Phaistos, Palaikastro in durchaus vergleichbarer Weise bestimmen. In ebenso extremer wie charakteristischer Weise mag dies ein Beispiel, der sogenannte Jagdschild aus der Idäischen Grotte, illustrieren.¹⁰⁷ Nordsyrische, phönikische (Sphinx, die eine menschliche Gestalt unter den Vorderpfoten niederwirft) und vielleicht griechische Motive (Dipylonschild?) treten in unvermittelter Mischung zueinander. Den Hauptfries, eine Löwenjagd, die sich um die zentrale Löwenprotome entfaltet, kennzeichnet der Verzicht auf eine verbindliche Proportion. In einem *horror vacui* werden einzelne figürliche Motive ohne Sinnzusammenhang als bloße verkleinerte Füllsel benutzt, ein Stil und eine Kompositionsweise, für die in dieser Extremform im Nahen Osten keine Parallele bekannt ist.¹⁰⁸ Ähnliche Beobachtungen lassen sich an verwandten Schilden der Idäischen Grotte, etwa dem sog. Sphingenschild, gewinnen. Sein Nebenfries leitet sich von syro-phönikischen Tierfriesen der Elfenbeinkunst her, offenbart stilistisch aber durchaus eigenständige Züge, während der Figurenstil der Sphingen und auch die Technik der Binnenzeichnung aus feiner Parallelschraffur und eingepunzten Kreisen – mit Parallelen nicht nur unter anderen Votivschildgruppen (u. a. Gruppe der Frauenreigen und Prozessionen), sondern auch unter den Metallschalen der Idäischen Grotte und aus der Nekropole von Eleutherna – sich nur auf Kreta nachweisen lassen.¹⁰⁹ Die miniaturisierten Tierfriese erlauben zudem über den Vergleich mit den frühen Gruppen attisch geometrischer Goldbänder eine relativ sichere Datierung in die erste Hälfte bis Mitte des 8. Jhs.¹¹⁰ Gleichfalls auf Kreta beschränkt sich der Zierstil der von E. Kunze herausgearbeiteten sog. Vierecknetzgruppe, die charakterisiert ist durch flächendeckende Kreuzschraffur mit Buckelfüllung, um Figurenoberflächen zu definieren.¹¹¹

E. Kunze, der erste gründliche Bearbeiter der kretischen Bronzereliefs, hat deshalb bereits die Folgerung gezogen, die Schilde seien Zeugnisse lokaler kretischer Werkstätten, die sich sehr eng an orientalische Vorbilder anlehnten, in den geschilderten Eigentümlichkeiten von Stil und Ikonographie aber durchaus eigenständige Wege beschritten.¹¹² Die Einbindung der Schilde als Votive in das Zeus-Heiligtum, in dem der jugendliche Zeus von lärmenden Waffentänzen der Koureten gegen seinen Vater Kronos abgeschirmt wurde, wie auch ihre Funktion, da sie keine echten Kampfschilde, sondern reine Votivgegenstände sind,

107 Kunze 1931: 8-12 Nr. 6, Taf. 10-20 (Museum Iraklion X.7), Beilage 1.

108 Vgl. auch Coldstream 1977: 287f (zum Jagdschild: "a riot of incongruous ideas").

109 Sphingenschild: Kunze 1931: 7f Nr. 5, Taf. 7-9; zu verwandten Schilden ebd. 239-240; Frauenreigen und Prozessionen: Canciani 1970; Schalen derselben Werkstattgruppe: Matthäus 1998, im Druck.

110 Zu den Goldbändern, die Kunze 1931: 155f, 247-252 bereits zum Vergleich heranzog, vgl. Ohly 1953 (Gruppen I und II); Carter 1972: 41-44; Themelis 1991.

111 Kunze 1931: 241-246.

112 Kunze 1931: passim.

die vermutlich speziell für die Niederlegung im Heiligtum produziert wurden, dürften in dieselbe Richtung weisen. Ähnliches gilt, wie geschildert, für das Tympanon: Votivcharakter, Stilmischung und eine Ikonographie, die im Nahen Osten keine Entsprechung finden.

An dieser Stelle werden noch einige Bemerkungen zu Herkunft und Kontext des Tympanon nötig: Fundort des Tympanon ist die Idäische Zeus-Grotte, das bedeutendste Heiligtum auf der Insel Kreta in der Antike. Kultstätte bereits in der minoischen Periode, erlebte die Höhle ihre Blütezeit am Beginn des 1. Jahrtausends, als die dorische Aristokratie Kretas hier in reichem Maße monumentale Dreifußkessel wie auch nordsyrisches und phönikisches Metallgeschirr weihte.¹¹³ Nach kurzem Niedergang im 7. Jh. gewann die Grotte im 6. Jh. wieder an Anziehungskraft und Popularität und war auch in der Klassik wie im Hellenismus weithin berühmt: In den *Nomoi* Platons brechen die drei Protagonisten – der athenische Gastfreund, der Kreter Kleinias und der Lakedaimonier Megillos – von Knossos zur Höhle des Zeus auf dem Berg Ida auf, um über ideale Gesetzgebung zu sprechen. Die Verbindung von Knossos, dem auch noch in der geometrischen Periode führenden städtischen Zentrum Kretas, mit dem Heiligtum ist tief in der mythischen Tradition verwurzelt, die König Minos von Knossos alle neun Jahre in der Grotte mit seinem Vater Zeus zusammentreffen läßt (vgl. u. a. den pseudo-platonischen Dialog *Minos*). Dieser Tradition entsprechen archäologisch Verbindungen im Fundmaterial von Knossos zur Idäischen Grotte, etwa vergleichbare östliche Importe wie nordsyrische Elfenbeinstatuetten und ägyptische Bronzekannen mit Lotusdekor, die vermutlich über den Hafen von Knossos Kreta erreicht haben, und auch vergleichbare Arbeiten einheimischer Goldschmiede- und Bronzeateliers.¹¹⁴ Später wissen wir von Prozessionen anderer griechischer Stadtstaaten Kretas, so von Gortyn, von einer epigraphisch bezeugten Weihung eines Mannes aus Sybrita (heute Thronos im Amari-Tal), also ein insgesamt weiter Einzugsbereich. Verbindungen nach Norden, in den Raum Axos-Eleutherna, könnten nach Ausweis des archäologischen Fundmaterials ebenfalls schon früh bestanden haben, spiegeln aber wohl eher eine gemeinsame Quelle, nämlich eine Vermittlung über Knossos.¹¹⁵

¹¹³ Dreifußkessel: Maaß 1977; *Orientalia*: Matthäus, im Druck.

¹¹⁴ Importe: Nordsyrische Elfenbeinstatuetten in der Idäischen Grotte: Sakellarakis 1993: 113f, Pl. 2-4, 7e; Statuette in Knossos, North Cemetery, Grab 219: Coldstream & Catling 1996: 630 fig. 189-190, Pl. 309. – Ägyptische Bronzekännchen (in der Idäischen Grotte, Knossos, North Cemetery und Fortetsa bei Knossos): Coldstream & Catling 1996: 565 (Lit.). – Lokale kretische Kunstproduktion: Gold (Goldanhänger der Idäischen Grotte mit Parallelen in Khaniale Tekke bei Knossos): Boardman 1967; Coldstream 1977: 100, 281; Bronze (zyprokretische Ständer): Rolley 1977: 115-129 (Parallelen in Khaniale Tekke, gleiche Werkstatt: Hutchinson & Boardman 1954: Pl. 29:61; 30).

¹¹⁵ Gortyn: Guarducci 1950: 80-82 no. 80, 146 no. 146; Sybrita: unveröffentlichte Inschrift auf dem Rand eines archaischen Kessels aus der Idäischen Grotte im Museum von Iraklion; Interpretation der Inschrift durch A. Chaniotes im ersten Band der Abschlußpublikation im Druck. – Eleutherna: verwandtes Metallmaterial in einem noch nicht abschließend veröffentlichten geometrischen Grab; vgl. jetzt Stampolidis & Karetsoy 1998.

Die mythische Tradition lokalisiert in der Grotte, die an einem Hang über der Nidha-Hochebene im Zentrum des Gebirgsmassives des Ida (neugriechisch Psiloritis), sich in einer rauen Landschaft öffnet, der durchaus etwas urtümlich Numinoses anhaftet, die Kindheit des Gottes Zeus, der von Rhea vor seinem Vater Kronos dort verborgen wird.¹¹⁶ Ernährt von der Ziege Amaltheia, umringt von den Koureten, einem in den Bergen heimischen Dämonengeschlecht, das mit lauten Waffentänzen, bronzene Schilde schlagend, die Schreie des Kindes übertönt und Kronos ablenkt, wächst das Zeuskind dort heran. Χαλκάσπιδες nennt Strabon (10, 472) die Koureten. οὐλα δὲ Κούρητές σε περὶ πρύλιν ὠρχήσαντο τεύχεα πεπλήγοντες, ἵνα Κρόνος οὐάσιν ἤχῃν ἀσπίδος εἰσαῖοι καὶ μή σεο κουρίζοντος beschreiben Kallimachos (Hymnus an Zeus 50-52), τὰ ξίφη μεταξύ κροτούντων πρὸς τὰς ἀσπίδας Lukian (*De saltatione* VIII), und *armati ... pulsarent aeribus aera* Lucrez (*De rerum natura* 2, 637) ihren Tanz: In dieser Weise werden die Koureten in der römischen Zeit auf der sog. Ara Capitolina und auf Campana-Reliefs ins Bild gesetzt.¹¹⁷ Die Sage stellt vermutlich ein Aition für real geübte Waffentänze junger Männer dar, die möglicherweise mit Initiationsriten in Zusammenhang standen;¹¹⁸ sie erklärt die schon erwähnte hohe Zahl von Votivschilden – es sind nie gebrauchsfähige Kampfschilde –, während andere Waffenweihungen zurücktreten,¹¹⁹ und sie erklärt wohl auch die gelegentliche Niederlegung von bronzenen Kymbala (bzw. deren Votivminiaturen, allerdings in geringer Zahl).¹²⁰ Echte Tympana, da überwiegend aus organischem Material gefertigt, haben naturgemäß nicht überdauert: μετὰ θορύβου καὶ ψόρου καὶ κυμβάλων καὶ τυμπάνων καὶ ὅπλων – so umtanzten nach Strabon (10, 466,7; vgl. 10, 468; 11, 469-470) die Koureten das Zeuskind.

Formal ist das Tympanon eine flache, 55 cm im Durchmesser messende runde Scheibe aus einem dünnen getriebenen Bronzeblech, dessen Rand Lochungen aufweist, die wohl auf eine ursprüngliche Befestigung auf einer flachen Unterlage hindeuten. Die Darstellung zeigt, wie schon besprochen, eine übermenschliche männliche Gestalt in triumphierend herrscherlich-göttlicher Pose: Der Heros tritt auf einen Stier, der in den Vorderläufen niederknickt, und packt einen Löwen, den er hoch über den Kopf schwingt, an Vorder- und Hinterläufen;

¹¹⁶ Zu den literarischen Zeugnissen: Verbruggen 1979; Verbruggen 1981: 71-99.

¹¹⁷ Verbruggen 1981: 168-171; Borbein 1968: 143-157; Lindner 1997. – "Ara Capitolina": Helbig 1966: 204-206 Nr. 1400.

¹¹⁸ Zum Waffentanz: Schwenn 1922: 2206f; Weege 1926: 35; Lawler 1964: 30f; Verbruggen 1981: 47, 83f; Prudhommeau 1965: 305-309.

¹¹⁹ So fehlen andere Schutz Waffen wie Helme, Panzer und Mitren völlig, an Angriffswaffen sind lediglich einige kaum genau datierbare Lanzen- und Pfeilspitzen aus Eisen vertreten, während Reste von Schwertern zu fehlen scheinen. Der Ausgräber der Idäischen Grotte, I. A. Sakellarakis, Athen, hat freundlicherweise eine Durchsicht des weitgehend unveröffentlichten Fundmaterials gestattet.

¹²⁰ Sicher als Kymbala anzusprechen sind nur wenige Funde aus der Idäischen Grotte: Thiersch 1913: 47-49 hat fälschlich auch Miniaturschilde in dieser Weise gedeutet.

rechts und links sind ihm flankierende Flügeldämonen zugeordnet. Er ist damit als Hauptfigur, als Herr der Tiere und Dämonen, auf eine höhere Rangstufe gestellt: nach den Maßstäben orientalischer Ikonographie ein Held oder Dämon, für einen griechischen Betrachter vielleicht auch ein Gott.

Die inhaltliche Deutung des szenischen Zusammenhanges und damit der Mittelfigur im einzelnen hängt wesentlich von der Interpretation der Gegenstände ab, welche die Flügeldämonen halten, Gegenstände, für die sich, wie erläutert, in der nahöstlichen Dämonenikonographie keine Parallelen nachweisen lassen. Es sind große flache Scheiben, in der Form dem Bildträger selbst verwandt. Der rechte Flügeldämon hält zudem in der Linken einen kurzen stabartigen Gegenstand. Für die Form dieser Objekte, große glatte runde Scheiben, die fast als eine Art Füllornament nochmals symmetrisch zu beiden Seiten des Körpers der Zentralfigur, der Kurvatur des Konturs sich anschmiegend, wiederholt werden, bietet die frühe griechische Bildkunst keine Entsprechungen, wohl aber die Kunst Zyperns und des Nahen Ostens – Assyriens, Nordsyriens und Phönikiens.

Es kann sich nur um Tympana, Schallbecken, handeln, wie sie in Fest- und Opferzügen von Musikanten neben Harfen und anderen Saiteninstrumenten gespielt werden. Das Tympanon ist grundsätzlich ein flaches rundes Schallbecken mit einer Bespannung aus Tierhaut. Der Typus scheint im Vorderen Orient heimisch zu sein, wie Terrakotten, Elfenbeinarbeiten und Denkmäler der Toreutik, aber auch assyrische und spätethitische Reliefdarstellungen wahrscheinlich machen, obgleich solche Tambourin-Formen als sehr simple Schallinstrumente wohl schon früh eine weitere Verbreitung gehabt haben dürften, vermutlich auch in unterschiedlich Kulturkreisen unabhängig entstehen konnten.¹²¹ Jedoch kennt die frühe griechische Bildkunst das Tympanon nicht, und auch Homer nennt es nicht. Erstmals wird es anscheinend in dem nicht genau datierbaren, in klassischer oder vielleicht auch noch archaischer Zeit entstandenen homerischen Hymnus an die Göttermutter Rhea erwähnt, während es in der griechischen Vasenmalerei nicht vor der zweiten Hälfte des 5. Jhs. begegnet, so etwa beim Kleophon- und Dinos-Maler, dort meist im Zusammenhang dionysischer Kultfeiern.¹²² Die Instrumente scheinen durchweg aus organischem Material – Holzrahmen mit Lederbespannung – bestanden zu haben. Rahmen und seltener die

¹²¹ Wegner 1950: 27, 29, 31, 33f, 36f, Taf. 5b, 8b, 16b; Aign 1963: 169f, 173-175 (nordsyrische Reliefs, Siegel der Lyre Player Group, zu letzterer Gattung vgl. Porada 1956; Buchner & Boardman 1966); Dothan 1970 (Israel, Ende EZ I) und jüngst Braun 1999. – Mesopotamische Terrakottafiguren mit Tympanon seit dem 3. Jahrtausend: van Buren 1930: 89, 234f; Barrelet 1968: 237-240, Pl. XXXIII-XXXVII. – Zyprische Bildkunst: Aign 1963: 64-72, 158-167. Zyprische Terrakotten mit Tympanon: Meerschaert 1991: 183-192, Pl. XLIII; Karageorghis 1995: passim, bes. 40-43.

¹²² Homerische Hymnen XIV 3; vgl. Reuther 1948; Wegner 1949: 64-66, 124, 228f, Taf. 29; Wegner 1968: 22-24; West 1992: 124, Pl. 32; Neubecker 1994: 84, Taf. IV:1. – Klassische Vasenbilder: Wegner 1963: 36 Abb. 15, 52 Abb. 26; Paquette 1984: 206. – Unsicher scheint die Deutung von archaischen Bleifigürchen aus dem Heiligtum der Artemis Orthia als Tympanonspielerinnen (Kunze 1931: 49-50; Aign 1963: 249).

Bespannung konnten bemalt sein; in der Literatur wird auch einmal der Beruf des Tympanon-Malers erwähnt.¹²³

Stimmt diese Deutung, so wäre auf dem Tondo der Idäischen Zeus-Grotte ein Flügeldämon nahöstlichen Typs mit einem Musikinstrument nahöstlichen Typs, aber eben in einer Funktion dargestellt, die der nahöstlichen Ikonographie und Mythologie völlig fremd ist, so daß sich die Frage nach einer möglichen Deutung aus dem lokalen, griechischen Kontext, in dem der Votivgegenstand auftaucht, erhebt.¹²⁴

Hier bieten nun der Fundort, sein Kult und seine Mythologie wohl doch eine schlüssige Deutung. Interpretieren wir die seitlichen Flügeldämonen als lärm- und musikerzeugende Koureten in orientalischer Bildfassung, so können wir die übermenschliche, herrscherliche Gestalt in der Mitte als Darstellung des kretischen Zeus ansprechen. Diese Deutung, bereits von F. Poulsen, H. Thiersch, E. Kunze u. a. erwogen, scheint immer noch die beste Lösung zu bieten, die alle aus Sicht nahöstlicher Bildkunst ungewöhnlichen Züge befriedigend erklärt und das Denkmal in das lokale Kultgeschehen einbindet.¹²⁵

Wenn wir dem Gedanken einer in der Ikonographie der Einzelfiguren weitgehend nahöstlich geprägten, im szenischen Zusammenhang aber eklektischen und damit letztlich griechischen Bildsprache folgen – ein Phänomen, für das die Votivschilde, wie kurz erläutert, ja durchaus eine Parallele bieten –, so müssen wir das sogenannte Tympanon als Werk eines griechischen, genauer kretischen Ateliers, wohl des 8. Jhs., ansprechen. Auch die sozusagen in der Luft hängenden Tympanonscheiben rechts und links der Zentralfigur, also vielleicht des Zeus, ließen sich aus den Gesetzmäßigkeiten griechisch geometrischer Bildkunst, die Einzelgegenstände attributiv, durchaus hieroglyphenhaft, zur Verdeutlichung benutzen kann, ohne sie direkt in den szenischen Zusammenhang einzubinden, ohne Schwierigkeiten erklären.

Der Bildträger selbst wäre als Votiv in Form eines – vermutlich nicht funktionsfähigen – Schallbeckens, eines Tympanon, das direkt mit Kult und Mythologie der Zeus-Grotte in Zusammenhang stünde, zwanglos identifiziert.¹²⁶ Zwei

¹²³ Demosthenes XIX 237 (*De falsa legatione*).

¹²⁴ Zum Eklektizismus der Bildformen bereits Kunze 1931: 197.

¹²⁵ Zeus-Deutung bereits vor der Arbeit E. Kunzes 1931: 202f erwogen und vielfach akzeptiert: Poulsen 1912: 79 Abb. 77; Thiersch 1913: 49-52 Abb. 1; Cook 1914: 644f, Pl. 35; Malten 1928: 113 Abb. 41; vgl. auch Verbruggen 1981: 77 fig. 7; Aign 1963: 56-59; Maaß 1990: 19 Abb. 13 (allgemein als Gott angesprochen); Curtis 1994: 1. – Zweifel: Wegner 1949: 65f; Lindner 1997: 738 (das Tympanon dort merkwürdig als "dädalischer Schild" apostrophiert).

¹²⁶ Thiersch 1913 hat – in einem leider häufig übersehenen Aufsatz – diese Deutung als erster vorgeschlagen. Vgl. Kunze 1931: 48-50 (49 erwägt Kunze sogar eine praktische Verwendung als Kultgerät, diskutiert jedoch 50f auch die Idee F. Studniczkas, es handle sich um einen runden Votivpinax, eine Möglichkeit, die sich nicht mit Sicherheit ausschließen läßt, da solche Formen seit der archaischen Periode, wenngleich selten, begegnen).

Lochungen links und rechts vom Kopf der Mittelfigur dienten zum Aufhängen in der Grotte.

Unser *Resümee* lautet also: Das sogenannte Tympanon ist ein Votivblech in Form eines Schallbeckens. Seine Darstellung zeigt in orientalischer Ikonographie der Einzelmotive, aber in einem nichtorientalischen Szenenzusammenhang in einer *interpretatio graeca* Zeus und Tympanon schlagende Koureten. Die Weihgabe nimmt wie die Votivschilde der Idäischen Grotte durch ihre Funktion und, im Gegensatz zu den Schilden, auch durch ihre Bildaussage direkten Bezug auf Kult und Mythos des kretischen Zeus.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Am Ende sei noch einmal eine Zusammenfassung versucht und ein Ausblick: Flügeldämonen vorderorientalischen Typs, menschengestaltig wie vogelköpfig, begegnen in der zyprischen Glyptik vereinzelt bereits während der Späten Bronzezeit in mythisch-religiös determinierten Bildkontexten, sie erscheinen auch in der von I. Pini als "kypro-minoisch" definierten Gruppe.¹²⁷ Die spätbronzezeitliche zyprische Rollsiegelglyptik stellt bekanntlich ein Amalgam unterschiedlicher ikonographischer und stilistischer Komponenten dar, die sehr genau die auf der Insel dominierenden Kultureinflüsse spiegeln: Einflüsse aus Ägypten, Syrien, der Ägäis nebst der autochthon zyprischen Komponente. Vereinzelt nahöstliche Dämonenbilder ordnen sich in diesen Kontext vielfältiger Motiv- und Stilmischungen ein. Eine echte künstlerische Tradition, welche die Umbruchszeiten von der spätbronzezeitlichen Stadtkultur zum Neubeginn der Stadtstaaten des frühen 1. Jahrtausends überdauert hätte, wurde mit diesen sporadischen Bildmotiven jedoch nicht begründet.

Die Funde des Königsgrabes 79 von Salamis, das Ausgangspunkt unserer Überlegungen war, repräsentieren im frühen 1. Jahrtausend einen Neubeginn nahöstlicher Dämonenikonographie auf der Insel, der durch zwei unterschiedliche Traditionen gekennzeichnet ist: Einmal eine ikonographische Form phönikischer Herkunft, die auf einer Insel, deren südwestlicher Teil um Kition seit der Mitte des 9. Jhs. von Phönikern besiedelt und deren Kultur in der Folge entsprechend eine starke phönikische Prägung erhalten hat, kaum überrascht – gerade das Pferdegeschirr in Salamis, aber auch an anderen Plätzen der Insel, in Tamasos oder Kouklia, veranschaulicht dies sehr deutlich.¹²⁸

Einer anderen Erklärung bedarf dagegen der Bildschmuck der Brustbleche aus Salamis, die in einer zweiten, durch assyrische Tradition und teilweise Ein-

¹²⁷ Schaeffer-Forrer 1983: 60 no. Chypre A 4; 60f no. Chypre A 5; 67 no. Chypre A 21; Kenna 1971: 22f Nr. 38 Taf. IX 38; Pini 1980: 107 Abb. 20.

¹²⁸ Gelegentlich begegnen (weibliche) Flügelwesen in der phönikisierenden Glyptik Zyperns in einer etwas späteren Periode: Boardman 1970b: 8 no. 7, Pl. 3:7. Sie wurden hier nicht besprochen, da sie mit den Dämonentypen des Pferdegeschirrs und der Metallschalen allenfalls indirekt verwandt sind. Ihre Herleitung bedürfte einer gesonderten Untersuchung.

zelzüge nordsyrischer Herkunft bestimmten Entwicklungslinie stehen. Entstanden sind diese Denkmäler in einer der kritischen Perioden zyprischer Geschichte in den Jahren um 700 v. Chr. Gegen 707 unterwarfen sich die Könige von sieben Städten Zyperns (assyrisch Iadnana) dem assyrischen Herrscher Sargon II. (722–705), der eine aggressive, nach Westen, nach Nordsyrien und Phönikien, gerichtete Expansionspolitik fortführte, die bereits sein Vorgänger Tiglatpilesar III. (746–726, über die sehr kurze Regierung seines Sohnes Salmanassars V. ist wenig bekannt) betrieben hatte.¹²⁹ 673/2 wiederholte sich dieser Vorgang, als sich insgesamt zehn zyprische Stadtkönigtümer, die zum größten Teil identifizierbar sind (Alt-Paphos, Kourion, Idalion, Ledrai, Tamassos, Chytroi; dazu vermutlich Salamis, Soloi, Marion und Qarthadašt = Kition oder Amathus/Limassol?), dem Assyrikerkönig Asarhaddon (681–669) zu Tributzahlungen verpflichteten.¹³⁰ Auch wenn sich kein schlüssiger Beweis führen läßt, so liegt die Vermutung nahe, daß politischer Einfluß des assyrischen Großreiches direkt oder indirekt auf dem Wege über Nordsyrien assyrischem und assyrisierendem Kunsthandwerk den Weg nach Westen geöffnet haben könnte. Zu berücksichtigen ist allerdings grundsätzlich, daß die historische Interpretation auf einem nur äußerst lückenhaft überlieferten Fundbestand beruht. Die assyrische Expansion nach Westen – allerdings ohne Zypern direkt zu berühren – beginnt bereits im 9. Jh. Es ist daher durchaus möglich, daß auch Bildformen bereits früher übermittelt wurden, nicht zuletzt deshalb, da Einzelzüge der Ikonographie der Brustbleche aus Salamis auf relativ frühe assyrische Vorlagen zurückgehen könnten.

Wenden wir uns nach Griechenland, so war die Ikonographie assyrischer Dämonen auf dem Umweg über Nordsyrien am Ende des 8. und Beginn des 7. Jhs. dort bekannt. Das Tympanon der Idäischen Zeus-Grotte nimmt dabei eine Sonderstellung ein, da es, wie wir vermuten, als Zeugnis früher 'orientalisierender' Werkstätten angesprochen werden kann, das zeitlich aber deutlich *vor* der Periode anzusetzen ist, welche in der Klassischen Archäologie als die orientalisierende bezeichnet wird. Die kretische Kunst der geometrischen Periode nimmt insgesamt seit spätestens der Phase Protogeometrisch B am Ende des 9. Jhs. innerhalb Griechenlands eine Sonderstellung ein, da ihr Kunsthandwerk neben dem geometrischen, gemeingriechischen Zeitstil bereits sehr früh Elemente nahöstlicher Herkunft, aus Nordsyrien, Phönikien, teilweise auch Zypern, aufnimmt und zu einer genuin kretischen Ausdrucksform verschmilzt. Dies läßt sich im Goldschmiedehandwerk und in der Bronzekunst ebenso nachweisen wie in der Vasenmalerei.¹³¹ Vor diesem kulturgeschichtlichen Hintergrund verliert die Übernahme einer nahöstlich geprägten Dämonenikonographie, die einer *inter-*

¹²⁹ Stele Sargons II. in Kition (Larnaka): Nicolaou 1976: 218f, Pl. XVI:1; Börker-Klähn 1982: 202f Nr. 175, Taf. 175a-b; Yon 1994; Reyes 1994: 50-56. – Texte Sargons II.: Mayer 1996: 474-476; vgl. jüngst Na'aman 1998. – Zur Expansionspolitik Tiglatpilesars III. in Syrien und Phönikien s. auch Becking 1992 (Lit.).

¹³⁰ Lipiński 1991; Reyes 1994: 58, 160; Mayer 1996: 478f.

¹³¹ Boardman 1961: 129-159; Blome 1982; Lembesi 1987.

pretatio graeca unterworfen wird, ihre sonst völlig überraschende Ausnahme-stellung.

Anders sind sicher die Verhältnisse auf den griechischen Inseln und auf dem griechischen Festland zu beurteilen: Nordsyrische Dämonenbilder waren im Heiligtum von Olympia auf bronzenen Ständern von Kesseln und anderen Blecharbeiten, die als Weihgaben der griechischen Aristokratie einen prominenten Platz in der öffentlichen Repräsentation behaupten konnten, einer weiteren Öffentlichkeit zugänglich.¹³² Ob ein griechischer Betrachter, der keine genauere Kenntnis vorderorientalischer Religionsvorstellungen besitzen konnte, fähig war, die inhaltlichen Bedeutung dieser Bildzusammenhänge näher zu begreifen, mit Ausnahme der banalen Erkenntnis, daß es sich um übermenschliche Wesen handele, darf allerdings bezweifelt werden. Der assyrisch-nordsyrische Dämonentypus hat in der festländisch-griechischen Kunst kaum eine Rezeption gefunden.

Daneben kannten die Griechen in der Glyptik den phönikischen vierflügeligen Dämon, wie ein importiertes Siegel aus dem Athena-Heiligtum von Kamiros auf Rhodos belegt: dargestellt kniend oder in einer Art von Knielaufschema, mit Ranken und ägyptischer Krone.¹³³ Vielleicht liegen derartigen ikonographischen Schemata seltene griechische, auf die Siegelschneidekunst beschränkte, nicht benennbare Dämonen- oder Götterbilder archaischer Zeit, z. B. auf Karneolskarabäen im Museum von Toronto und in Péronne, Musée Danicourt, zugrunde.¹³⁴ Will man die Spekulation noch weiter treiben, wäre zu erwägen, ob die gelegentlichen Darstellungen von Flügelwesen, darunter der selteneren vierflügeligen Gorgo, in der archaischen Glyptik noch einen letzten Reflex derartiger phönikischer Vorbilder darstellen.¹³⁵ Dies bleibt aber angesichts der nur losen formalen

¹³² Herrmann 1966: 162f Nr. U 2, Taf. 65-67 (Olympia B 551 a-d); Kunze 1961-62: 115, Taf. 129 (Olympia B 5048).

¹³³ Smith 1888: 49 no. 146, Pl. B 146; Walters 1926: 33 no. 268, Pl. V:268 (ikonographischer Typus verwandt mit dem Skarabäus aus Vulci: unten Anm. 137).

¹³⁴ Es sind Skarabäen, die J. Boardmans "Gorgon-horse group" nahestehen: Boardman 1968: 31 no. 42, Pl. III:42 (Toronto 926.7.3); no. 43, Pl. III:43 (Péronne); Boardman 1970a: 143, Pl. 287; Krauskopf 1991-92: 1267f Abb. 5. – In den gleichen Zusammenhang gehört ferner ein Siegel der Pierides-Sammlung in Larnaka: Culican 1968: 98-100 Taf. V C = Culican 1986: 259-261 Taf. V C. – Zum Teil handelt es sich dabei um Dämonen oder Gottheiten, die anscheinend mit solarer Symbolik in Beziehung stehen. Krauskopf hat mit derartigen ikonographischen Typen auch ein Vasenbild des La Tolfa-Malers, der mehrfach Flügelwesen variiert hat, verknüpft (Krauskopf 1991-92: 1264f Abb. 3). Die Ableitung der Skarabäen-Bilder in Toronto und Péronne von den phönikischen Flügel-dämonen scheint wegen der relativ losen formalen Verknüpfung allerdings nicht über jeden Zweifel hinaus gesichert. Möglich wäre auch eine Herleitung von phönikischen anthropomorphen Skarabäen mit ähnlicher Flügelanordnung.

¹³⁵ Boardman 1968: Pl. II:38, III:40 (sechsflügelig), 41, 47; Boardman 1970a: Pl. 286 (sechsflügelig), 288. – Vgl. auch Krauskopf & Dahlinger 1988: 307f Nr. 248, 249, 258 (Antefix), 261. – Zu den schwierigen Deutungsfragen derartiger Flügelwesen insgesamt s. Zancani Montuoro & Zanotti-Bianco 1954: 244-259; Krauskopf 1991-92; vgl. weiter die Anm. 133 genannte Literatur. Die frühen griechischen Flügelwesen bedürfen in ihrer Herleitung wie inhaltlichen Interpretation einer grundlegenden übergreifenden Untersuchung.

Bezüge durchaus offen.

Ähnliches gilt für die Herleitung anderer, auf die frühgriechische Kultur beschränkter ungewöhnlicher Bildformen. R. D. Barnett hat die Darstellung einer geflügelten Göttin im Habitus einer *potnia theon*, die einen singulären, breit ausladenden Palmettenkopfsputz trägt, auf einer elfenbeinernen Fibelplatte aus dem Heiligtum der Artemis Orthia in Sparta mit einem geflügelten phönikischen Dämon, den ein ägyptisierender Kronenschmuck charakterisiert, auf einem Reliefgefäß aus Nimrud verglichen.¹³⁶ Auch hier läßt sich aber angesichts der nicht sehr engen formalen Bezüge der letzte Zweifel nicht ausräumen. Es bleibt einfach auch deshalb vieles im Ungewissen, weil göttliche oder halbgöttliche Flügelwesen bekanntermaßen in vielen Kulturkreisen begegnen, so daß eine konkrete Ableitung problematisch wird. Insgesamt erfolgte eine Übernahme, Umwandlung und lokale Umdeutung der nahöstlichen Dämonenikonographie in Griechenland nur zögernd. Die Ikonographie griechischer Mythologie wurde jedenfalls nicht nachhaltig beeinflußt.

Nur am Rande sei noch erwähnt, daß der Typus des vierflügeligen Dämons schließlich im Zuge der phönikischen Expansion eine gelegentliche Verbreitung und lokale Rezeption auch im zentralen und westlichen Mittelmeergebiet erfahren hat. Vermittelnde Bildträger waren hier vorzugsweise Denkmäler der Glyptik, wie vergleichbare Bildformen auf Siegeln, z. B. auf phönikischen Skarabäen aus Vulci in Etrurien und im Schatzfund von La Aliseda (Provinz Cáceres) sowie entwickeltere Varianten punischer Zeit (z. T. anscheinend mit weiblichen Dämonen) aus Ibiza belegen.¹³⁷ Es ist durchaus möglich, daß auch phönikische toreutische Arbeiten oder Elfenbeinschnitzereien mit vergleichbaren Dämonendarstellungen das zentrale und westliche Mittelmeergebiet erreicht haben, obgleich Funde noch ausstehen. Reflexe in der Kunst Etruriens und der Iberischen Halbinsel weisen in diese Richtung. In diesem Sinne darf man die etruskische Spiegelung eines vogelköpfigen Dämons auf Terrakotta-Antefixen des Tempels B von Pyrgi¹³⁸ oder vierflügelige Wesen auf iberischen Votivblechen aus Cadix

¹³⁶ Artemis Orthia: Dawkins 1929: 207, Pl. XCIII:1 (Artemis Orthia als geflügelte *potnia theon* mit singulärem Kopfschmuck); Barnett 1948: 14, Pl. VIII:f. – Nimrud: ebd. Pl. VIII:g; vgl. oben Anm. 12. – Vergleichbarer weit ausladender Kopfsputz begegnet auch einmal auf einem Orthostatenrelief vom Tell Halaf: Moortgat 1955: Taf. 95a.

¹³⁷ Vulci: Hölbl 1979: I 227; II 69, 282, Taf. 84:2 (kniender Dämon; fälschlich als neuassyrisch eingeordnet). – La Aliseda: Mérida 1921: 27 no. 13 fig. 13; Menéndez Pidal 1952: 343 fig. 239, Mitte unten; Blazquez 1975: 132f, Pl. 47B (zweiköpfiger Dämon mit vier Flügeln, thronend; Madrid MAN 28572); allgemein zum Fund von Aliseda: Pingel 1992: 220-222 Nr. 42. – Ibiza: Boardman 1984: 39f no. 38, Pl. VII:38 (vgl. auch ebd. no. 39-40).

¹³⁸ Von Vacano 1980: 465f Textabb. 3, Taf. 90:2; Pyrgi 1970: 313 Abb. 240:2, 321-323 Abb. 251-254; Krauskopf 1991-92: 1271-1273 Abb. 8. – Durchaus offen bleibt dabei natürlich die Frage der sehr langen Tradierung des Bildmotivs, seiner genauen Vorbilder und etwaiger Zwischenstufen, die nicht erhalten sind; die Annahme eines politischen – prokarthagischen, antigrichischen – Motivs dieses Tempelschmucks und eines direkten bewußten Rückgriffes auf sehr viel „ältere, im etruskischen oder im phönikischen Bereich aufbewahrte Denkmäler aus der Kategorie der ‘Luxusgüter’“ (Krauskopf 1991-92: 1280) überzeugt nicht.

und Cerro del Berrueco interpretieren, die in ihrer Verbindung mit Blütenranken noch das Vorbild der Dämonen phönikischer Kleinkunst erkennen lassen, während ihre Hathorfrisur offenbar weibliches Geschlecht andeutet.¹³⁹ Als Vorlagen kommen dort wohl kaum die Miniaturbilder der Siegelkunst, sondern vermutlich Textilien, Metallarbeiten oder Elfenbeine in Betracht. [H. M.]

¹³⁹ Blazquez 1975: 93-95, Pl. XXV:B; Almagro Basch 1979: 191-193, fig. 11; Krauskopf 1991-92: 1265f Abb. 4.

BIBLIOGRAPHIE

- Aign, B., 1963, *Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 v. Chr.*, Frankfurt am Main.
- Albenda, P., 1986, *The Palace of Sargon, King of Assyria. Monumental Wall Reliefs at Dur-Sharrukin, from Original Drawings made at the Time of their Discovery in 1843-1844 by Botta and Flandin* (Editions Recherche sur les Civilisations, Synthèse no. 22), Paris.
- D'Albiac, C., 1992, The Griffin Combat Theme, in: Fitton, J. L. (Hg.), *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean from the Bronze Age to the Hellenistic Period* (BM Occasional Papers 85), London, 105-109.
- Almagro Basch, M., 1979, Los orígenes de la toreútica ibérica, *Trabajos de Prehistoria* 36, 173-198.
- Avigad, N., 1990, The Seal of Mefa'ah, *IEJ* 40, 42-43.
- Barnett, R. D., 1935, The Nimrud Ivories and the Art of the Phoenicians, *Iraq* 2, 179-210.
- 1948, Early Greek and Oriental Ivories, *JHS* 68, 1-25.
- 1969, 'Anath, Ba'al and Pasargadae, *MUSJ* 45, 407-422.
- 1975, *The Nimrud Ivories*. 2nd edition, London.
- 1982, *Ancient Ivories in the Middle East and Adjacent Countries* (Qedem 14), Jerusalem.
- Barrelet, M.-Th., 1968, *Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie* (Institut française d'archéologie de Beyrouth. Bibl. archéologique et historique), Paris.
- Baumgarten, A. I. 1981, *The Phoenician History of Philo of Byblos. Commentary* (Etudes préliminaires aux relegendes orientales dans l'Empire romain, 89), Leiden.
- Becking, B., 1992, *The Fall of Samaria. An Historical and Archaeological Study* (SHCANE 2), Leiden.
- Beer, C., 1984, Quelques aspects de contact de Chypre aux VIIIe et VIIe siècles avant notre ère, *Opus* 3, 253-276.
- Birmingham, J., 1963, The Chronology of Some Early and Middle Iron Age Cypriot Sites, *AJA* 67, 15-42.
- Blazquez, J. M., 1975, *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente*. 2. Aufl., Salamanca.
- Blome, P., 1982, *Die figürliche Bilderwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode*, Mainz.
- Boardman, J., 1961, *The Cretan Collection in Oxford*, Oxford.
- 1967, The Khaniala Tekke Tombs, *BSA* 62, 57-75.
- 1968, *Archaic Greek Gems*, London.
- 1970a, *Greek Gems and Finger Rings*, London.
- 1970b, Cypriot Finger Rings, *BSA* 65, 5-15.
- 1980, *The Greeks Overseas*. New and enlarged edition, London.
- 1984, *Escarabeos de piedra procedentes de Ibiza*, Madrid.
- Böhm, S., 1990, *Die "Nackte Göttin". Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst*, Mainz.
- Boehmer, R. M., 1965, *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit* (Untersuchungen zur Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie 4), Berlin.
- Börker-Klähn, J., 1982, *Alt Vorderasiatische Bildstelen und vergleichbare Felsreliefs* (BaF 4), Mainz.
- Borbein, A.-H., 1968, *Campanareliefs* (RM, Ergänzungsheft 14), Heidelberg.
- Bordreuil, P., 1986, *Catalogue des sceaux ouest-sémitiques de la Bibliothèque Nationale, du Musée du Louvre et du Musée biblique de Bible et Terre Sainte*, Paris.
- 1993, Le répertoire iconographique des sceaux araméens inscrits et son évolution, in: B. Sass & Ch. Uehlinger (Hg.), *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen, 74-100.

- Borell, B. & Rittig, D., 1998, *Orientalische und griechische Bronzereliefs aus Olympia* (OIF 26), Berlin – New York.
- Born, H. & Seidl, U., 1995, *Schutzwaffen aus Assyrien und Urartu* (Sammlung Axel Guttman, Band IV), Mainz.
- Braun, J., 1999, *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas. Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen* (OBO 164), Freiburg Schweiz & Göttingen.
- Braun-Holzinger, E. A., 1996, Altbabylonische Götter und ihre Symbole, *BaM* 27, 235-359.
- 1999, Apotropaic Figurines at Mesopotamian Temples in the Third and Second Millennia, in: T. Abusch, K. van der Toorn (Hg.), *Mesopotamian Magic: Textual, Historical and Interpretative Perspectives* (Ancient Magic and Divination 1), Groningen, 149-172.
- Buchanan, B. & Moorey, P. R. S., 1988, *Catalogue of Near Eastern Seals in the Ashmolean Museum III. The Iron Age Stamp Seals*, Oxford.
- Buchholz, H.-G., 1994, Einige kyprische Pferde-Stirnbänder und Scheuklappen, in: P. Calmeyer et al. (Hg.), *Beiträge zur altorientalischen Archäologie und Altertumskunde* (FS B. Hrouda), Wiesbaden, 44-59.
- Buchholz, H.-G. & Karageorghis, V., 1971, *Altägäis und Altkypros*, Tübingen.
- Buchner, G. & Boardman, J., 1966, Seals from Ischia and the Lyre-player Group, *Jdl* 81, 1-62.
- van Buren, E. D., 1930, *Clay Figurines of Babylonia and Assyria*, London.
- Calmeyer-Seidl, U., 1986, Zu einem Pferde-Pektorale des Išpuini, *Anadolu Arastirmalari* 10, 309-314.
- Canby, J. V., 1971, Decorated Garments in Ashurnasirpal's Sculpture, *Iraq* 33, 31-53.
- Canciani, F., 1970, *Bronzi orientali e orientalizzanti a Creta nell'VIII e VII sec. a. C.*, (Studia archaeologica 12), Roma.
- Canciani, F. & von Hase, F.-W., 1979, *La Tomba Bernardini di Palestrina* (Latium vetus 2), Roma.
- Carter, J., 1972, The Beginning of Narrative Art in the Greek Geometric Period, *BSA* 67, 25-68.
- Ciafaloni, D., 1991, Considerazioni metodologiche in margine ad alcuni avori fenici da Nimrud, in: *Atti del II° Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici* (CSF 30), Roma, III 745-754.
- Coldstream, J. N., 1977, *Geometric Greece*, London.
- Coldstream, J. N. & Catling, H. W. (Hg.), 1996, *Knossos North Cemetery. Early Greek Tombs* (BSA Suppl. 28), London.
- Collon, D., 1987, *First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East*, Chicago.
- Cook, A. B., 1914, *Zeus. A Study in Ancient Religion*. Vol. I, Cambridge.
- Crouwel, J. H., 1985, Carts in Iron Age Cyprus, *RDAC*, 203-221.
- 1987, Chariots in Iron Age Cyprus, *RDAC*, 101-115.
- Culican, W., 1968, The Iconography of some Phoenician Seals and Seal Impressions, *AJBA* 1, 50-103 (= 1986: 211-264).
- 1976, Baal on an Ibiza Gem, *RSF* 4, 57-68 (= 1986: 467-480).
- 1977a, Syrian and Cypriot Cubical Seals, *Levant* 9, 162-167 (= 1986: 515-527).
- 1977b, Seals in Bronze Mounts, *RSF* 5, 1-4 (= 1986: 527-533).
- 1986, *Opera Selecta. From Tyre to Tartessos* (SMA Pocketbook 40), Göteborg.
- Curtis, C. D., 1919, The Bernardini Tomb, *MAAR* 3, 9-90.
- 1925, The Barberini Tomb, *MAAR* 5, 9-52.
- Curtis, J. E., 1994, Mesopotamian Bronzes from Greek Sites: The Workshops of Origin, *Iraq* 56, 1-25.
- Curtis, J. E. & Reade, J. E. (Hg.), 1995, *Art and Empire. Treasures from Assyria in the British Museum*, London.
- Dawkins, R. M., 1929, *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta* (JHS Suppl. 5), London.
- Demakopoulou, K. (Hg.), 1988, *Das mykenische Hellas. Heimat der Helden Homers* (Ausstellungskatalog der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz), Athen.

- Demargne, P., 1947, *La Crète dédalique* (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome 164), Paris.
- 1964, *Naissance de l'art grec* (L'univers des formes 6), Paris.
- Demetriou, A., 1978, Die Datierung der Periode Cypro-Archaisch I nach Fundzusammenhängen mit griechischer Keramik, *AA* 93, 12-25.
- Donder, H., 1980, *Zaumzeug in Griechenland und Cypern* (PBF XVI,3), München.
- Dothan, M., 1970, The Musicians of Ashdod, *Archaeology* 23, 310-311.
- Driver, G. R., 1955, Hebrew Seals, *PEQ* 87, 183.
- Dunbabin, T. J., 1957, *The Greeks and their Eastern Neighbours* (Society for the Promotion of Hellenic studies, Suppl. 8), London.
- Eichler, S., 1984, *Götter, Genien und Mischwesen in der urartäischen Kunst* (AMI Ergbd. 12), Berlin.
- Eisen, G. A., 1940, *Ancient Oriental Cylinder and Other Seals. With a Description of the Collections of Mrs. William H. Moore* (OIP 47), Chicago.
- Fischer, P. M. & Herrmann, G., 1995, A carved bone object from Tell Abu al-Kharaz in Jordan: A Palestinian workshop for bone and ivory?, *Levant* 27, 145-163.
- Furtwängler, A., 1900, *Die antiken Gemmen I-III*, Leipzig – Berlin.
- Galling, K., 1941, Beschriftete Bildsiegel des ersten Jahrtausends v. Chr. vornehmlich aus Syrien und Palästina. Ein Beitrag zur Geschichte der phönizischen Kunst, *ZDPV* 51, 234-236.
- Gjerstad, E., 1946, Decorated Metal Bowls from Cyprus, *OpArch* 4, 1-18.
- 1974, The Stratification of Al Mina (Syria) and its Chronological Evidence, *Acta Archaeologica* 45, 107-123.
- Giveon, R., 1961, Two New Hebrew Seals and their Iconographic Background, *PEQ* 93, 38-42.
- 1978, *The Impact of Egypt on Canaan* (OBO 20), Fribourg & Göttingen.
- de Gobineau, A., 1874, Catalogue d'une collection d'intailles asiatiques, *Revue Archéologique* 27, 111-125, 179-190, 238-248, 310-321, 379-388.
- Green, A., 1985, A Note on the "Scorpion-Man" and Pazuzu, *Iraq* 47, 75-82.
- Grimme, H. 1920, s. v. "Sanchuniathon", *RE* I, A, 2232-2244.
- Guarducci, M., 1950, *Inscriptiones Creticae. Vol. IV. Tituli Gortynii*, Roma.
- Gubel, E., 1986, The Iconography of the Ibiza Gem MAI 3650 Reconsidered, in: *Los Fenicios en la Peninsula Iberica II* (Aula Orientalis 4), Barcelona, 111-118.
- 1987, "Syro-Cypriote" Cubical Stamps: The Phoenician Connection: E. Lipiński (Hg.), *Phoenicia and the East Mediterranean in the First Millennium B.C.* (Studia Phoenicia V), Leuven, 195-224.
- 1991, Notes sur l'iconographie royale sigillaire, in: *Atti del II° Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici* (CSF 30), Roma, III 913-922.
- 1993, The Iconography of Inscribed Phoenician Glyptic, in: B. Sass & Ch. Uehlinger (Hg.), *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen, 101-129.
- Guralnick, E., 1992, East to West: Near Eastern Artifacts from Greek Sites, in: D. Charpin et al. (Hg.), *La circulation des biens, des personnes et des idées dans le Proche-Orient ancien* (38e RAI), Paris, 327-340.
- Halbherr, F., 1888, Scavi e trovamenti nell'antro di Zeus sul monte Ida in Creta, *Museo Italiano di Antichità Classica* II, 689-766.
- HD = R. Hestrin & M. Dayagi-Mendels, 1979, *Inscribed Seals. First Temple Period. Hebrew, Ammonite, Moabite, Phoenician and Aramaic. From the Collections of the Israel Museum and the Israel Department of Antiquities and Museums* (Israel Museum Catalogue), Jerusalem.
- Helbig, W., 1966, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*. Bd. II. 4. Aufl., Tübingen.
- Herrmann, G., 1986, *Ivories from Room SW 37 Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud IV),

- London.
- 1989, The Nimrud Ivories 1. The Flame and Frond School, *Iraq* 51, 85-109.
- Herrmann, H.-V., 1966, *Die Kessel der orientalisierenden Zeit* (OIF VI), Berlin.
- Hill, G. F., 1910, *Catalogue of the Greek Coins of Phoenicia in the British Museum* (BMC), London.
- Hölbl, G., 1979, *Beziehungen der ägyptischen Kultur zu Altitalien. I-II* (EPRO 62), Leiden.
- Hübner, U., 1992, *Die Ammoniter. Untersuchungen zur Geschichte, Kultur und Religion eines transjordanischen Volkes im 1. Jahrtausend v. Chr.* (ADPV 16), Wiesbaden.
- 1993, Das ikonographische Repertoire der ammonitischen Siegel und seine Entwicklung, in: B. Sass & Ch. Uehlinger (Hg.), *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen, 130-160.
- Hutchinson, R. W. & Boardman, J., 1954, The Khaniala Tekke Tombs, *BSA* 49, 215-228.
- Jantzen, U., 1972, *Ägyptische und orientalische Bronzen aus dem Heraion von Samos* (Samos VIII), Bonn.
- Kantor, H. J., 1962, A Bronze Plaque with Relief Decoration from Tell Taynat, *JNES* 21, 93-117.
- Karageorghis, V., 1967, *Excavations in the Necropolis of Salamis*. Vol. I, Nicosia.
- 1973, *Excavations in the Necropolis of Salamis*. Vol. III, Nicosia.
- 1978, A "Favissa" at Kazaphani, *RDAC*, 156-193.
- 1995, *The Coroplastic Art of Ancient Cyprus. Vol. IV: The Cypro-Archaic Period. Small Male Figurines*, Nicosia.
- Keel, O., 1977, *Jahwe-Visionen und Siegelkunst. Eine neue Deutung der Majestätsschilderungen in Jes 6, Ez 1 und 10 und Sach 4* (Stuttgarter Bibel-Studien 84/85), Stuttgart.
- Kellner, H.-J., 1977, Pectorale aus Urartu, *Belleten* 41, 481-493.
- Kenna, V. E. G., 1971, *Catalogue of the Cypriote Seals of the Bronze Age in the British Museum* (Corpus of Cypriote Antiquities 3), Göteborg.
- Klengel-Brandt, E., 1968, Apotropäische Tonfiguren aus Assur, *Forschungen und Berichte* 10, 19-37.
- Krauskopf, I., 1991-92, *Ex Oriente Sol*. Zu den orientalischen Wurzeln der etruskischen Sonnenikonographie, *Archeologia Classica* 43, 1261-1283.
- Krauskopf, I. & Dahlinger, S.-C., 1988, s. v. "Gorgo, Gorgones", *LIMC* IV 284-330.
- Krzyszowska, O., 1992, A "New" Mirror Handle from Cyprus, *BSA* 87, 237-242.
- Kunze, E., 1931, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart.
- 1961-62, Die Ausgrabungen in Olympia, *ADelt* 17 Chron., 107-124.
- Lawler, L. B., 1964, *The Dance in Ancient Greece*, London.
- Layard, A. H., 1853, *The Monuments of Niniveh*, London.
- Lemaire, A., 1986, Nouveaux sceaux nord-ouest sémitiques, *Syria* 63, 305-325.
- 1993, Les critères non-ikonographiques de la classification des sceaux nord-ouest sémitiques inscrits, in: B. Sass & Ch. Uehlinger (Hg.), *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen, 1-26.
- Lembesi, A., 1987, Η Κρήτων πολιτεία, in: N. M. Panagiotakes (Hg.), Κρήτα. Ιστορία και πολιτισμός, Iraklion, 131-172.
- Lidzbarski, M., 1902, *Ephemeris für semitische Epigraphik* 1 (1900-1902), Gießen.
- Lindner, R., 1997, s. v. "Kouretes, Korybantes", *LIMC* VIII 736-741.
- Lipiński, E., 1991, The Cypriot Vassals of Esarhaddon, in: M. Cogan & I. Eph'al (Hg.), *Ah, Assyria... Studies in Assyrian History and Ancient Near Eastern Historiography Presented to Hayim Tadmor* (ScrHier 33), Jerusalem, 58-64.
- 1992, s. v. "El", *DCPP* 147-148.
- Littauer, M. A. & Crouwel, J. H., 1979, *Wheeled Vehicles and Ridden Animals in the Ancient Near East* (HO 7. Abt., I, 2B1), Leiden.
- Maaß, M., 1977, Kretische Votivdreifuße, *AM* 92, 33-59.

- 1990, Zierscheiben vom Joch eines Wagens aus dem Reich Urartu, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 27, 7-23.
- Mallowan, M. E. L., 1975, *Nimrud and its Remains*. Vol. I. Amended impression. London.
- Mallowan, M. E. L. & Davies, L., 1970, *Ivories in Assyrian Style* (Ivories from Nimrud II), London.
- Mallowan, M. E. L. & Herrmann, G., 1974, *Furniture from SW.7 Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud III), London.
- Malten, L., 1928, Der Stier in Kult und mythischem Bild, *Jdl* 43, 90-139.
- Markoe, G., 1985, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean* (University of California Publications. Classical Studies 26), Berkeley – Los Angeles – London.
- Matthäus, H., 1985, *Metallgefäße und Gefäßuntersätze der Bronzezeit, der geometrischen und archaischen Periode auf Cypern* (PBF II,8), München.
- 1998, Cyprus and Crete in the Early First Millennium B. C. A synopsis with special reference to new finds from the Idean Cave of Zeus, in: V. Karageorglis, N. Stampolidis (Hg.), *Proceedings of the International Symposium Eastern Mediterranean: Cyprus-Dodecanese-Crete 16th-6th cent. B. C.*, Rethymnon 1997, Athen, 127-156.
- (im Druck), Crete and the Near East during the early 1st millennium B. C., in: Akten des 8. Internationalen Kretologischen Kongresses, Iraklion 1996.
- Matthews, D., 1990, *Principles of Composition in Near Eastern Glyptic of the Later Second Millennium B.C.* (OBO.SA 8), Fribourg & Göttingen.
- Matz, F., 1950, *Geschichte der griechischen Kunst. Bd. I: Die geometrische und die früharchaische Form*, Frankfurt am Main.
- Mayer, W., 1996, Zypern und Ägäis aus der Sicht der Staaten Vorderasiens in der 1. Hälfte des 1. Jahrtausends, *UF* 28, 463-484.
- Meerschaeft, C., 1991, Les musiciens dans la céroplastie chypriote de l'époque archaïque, in: F. Vandenabeele & R. Laffineur (Hg.), *Cypriote Terracottas. Proceedings of the First International Conference of Cypriote Studies*, Brussels – Liège, 183-192.
- Mélida, J. R., 1921, *Tesoro de Aliseda*, Madrid.
- Menéndez Pidal, R. (Hg.), 1952, *Historia de España*. Vol. I,2, Madrid.
- du Mesnil du Buisson, R., 1970, *Études sur les dieux phéniciens hérités par l'empire romain* (Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire Romain, 14), Leiden.
- Meuszyński, J., 1981, *Die Rekonstruktion der Reliefdarstellungen und ihrer Anordnung im Nordwestpalast von Kalḫu (Nimrūd)* (BaF 2), Mainz.
- Mitford, T. B., 1963, Akestor, King of Paphos, *BICS* 10, 27-29.
- Moortgat, A., 1955, *Tell Halaf III. Die Bildwerke*, Berlin.
- 1966, *Vorderasiatische Rollsiegel*. 2. Aufl., Berlin.
- Muscarella, O. W., 1980, *The Catalogue of Ivories from Hasanlu, Iran* (UMM 40), Philadelphia.
- Na'aman, N., 1998, Sargon II and the Rebellion of the Cypriote Kings against Shilṭa of Tyre, *Orientalia* 67, 239-247.
- Neubecker, A., 1994, *Altgriechische Musik*. 2. Aufl., Darmstadt.
- Nicolaou, K., 1976, *The Historical Topography of Kition* (SMA 43). Göteborg.
- Ohly, D., 1953, *Griechische Goldbleche des 8. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin.
- Ohnefalsch-Richter, M., 1893, *Kypros, die Bibel und Homer*, Berlin.
- Ornan, T., 1993, The Mesopotamian Influence on West-Semitic Inscribed Seals. A Preference for the Depiction of Mortals, in: B. Sass & Ch. Uehlinger (Hg.), *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen, 52-73.
- Orsi, P., 1888, Studi illustrativi sui bronzi arcaici trovati nell'antro di Zeus Ideo, *Museo Italiano di Antichità Classica* II, 769-904.
- Orthmann, W., 1971, *Untersuchungen zur spätethitischen Kunst* (SBA 8), Bonn.
- 1975, *Der Alte Orient* (Propyläen-Kunstgeschichte 14), Berlin.

- Paquette, D., 1984, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique* (Publication de la Bibliothèque Salomon Reinach 4), Paris.
- Paribeni, R., 1906, Necropoli del territorio capenate, *MonAnt* 16, 277-490.
- Pingel, V., 1992, Die vorgeschichtlichen Goldfunde der Iberischen Halbinsel (Madrider Forschungen 17), Berlin.
- Pini, I., 1980, Kypro-ägäische Rollsiegel, *Jdl* 95, 77-108.
- Porada, E., 1956, A Lyre Player from Tarsus and his Relations, in: S. Weinberg (Hg.), *The Aegean and the Near East. Studies Presented to Hetty Goldman*, New York, 185-211.
- Poulsen, F., 1912, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Leiden.
- Prudhommeau, G., 1965, *La danse grecque antique*, Paris.
- Pyrgi 1970 = AA. VV., *Pyrgi. Scavi del santuario etrusco (1959-1967)* (NSc 8, Suppl. 24/II), Roma.
- Rehm, E., 1997, *Kykladen und Alter Orient. Bestandskatalog des Badischen Landesmuseums Karlsruhe*, Karlsruhe.
- Reuther, O., 1948, s. v. "Tympanon", *RE* VII A 2, 1749-1754.
- Reyes, A. T., 1994, *Archaic Cyprus. A Study of the Textual and Archaeological Evidence*, Oxford.
- de Ridder, A., 1911, *Collection de Clerq. VII 2. Les pierres gravées*, Paris.
- Rittig, D., 1977, *Assyrisch-babylonische Kleinplastik magischer Bedeutung vom 13.-6. Jh. v. Chr.*, München.
- Rolley, C., 1977, *Les trépieds à cuve clouée* (Fouilles de Delphes V,3), Paris.
- Rouault, O. & Masetti-Rouault, M. G. (Hg.), 1993, *L'Eufate e il tempo. La civiltà del medio Eufrate* (Ausstellungskatalog Rimini), Milano.
- Rupp, D. W., 1987, Vive le roi: The Emergence of the State in Iron Age Cyprus, in: ders. (Hg.), *Western Cyprus: Connections. An Archaeological Symposium*, Göteborg, 147-161.
- 1988, The "Royal Tombs" at Salamis (Cyprus): Ideological messages of Power and Authority, *JMedA* 1, 111-139.
- Sakellarakis, I. A., 1993, The Idaean Cave Ivories, in: J. L. Fitton (Hg.), *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean from the Bronze Age to the Hellenistic Period* (BM Occasional Papers 85), London, 113-140.
- Sass, B., 1993, The Pre-Exilic Hebrew Seals: Iconism vs. Aniconism, in: B. Sass & Ch. Uehlinger (Hg.), *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen, 194-256.
- Schäfer, J., 1958, Elfenbeinspiegelgriffe des 2. Jahrtausends, *AM* 73, 73-87.
- Schaeffer, C. F. A., 1949, *Ugaritica II*, Paris.
- Schaeffer-Forrer, C. F. A., 1983, *Corpus des cylindres-sceaux de Ras Shamra-Ugarit et d'Enkomi-Alasia I* (Recherche sur les civilisations, Synthèse no. 13), Paris.
- Schwenn, F., 1922, s. v. "Kureten", *RE* XI 2, 2202-2209.
- Smith, A. H., 1888, *A Catalogue of Engraved Gems in the British Museum*, London.
- Stamplides, N. Ch. & Karetsou, A. (Hg.), 1998, Ανατολική Μεσόγειος. Κύπρος – Δωδεκάνησα – Κρήτη, 160ς – 605 α. π. X., Iraklion.
- Strøm, I., 1971, *Problems Concerning the Origin and Early Development of the Etruscan Orientalizing Style* (Odense University, Classical Studies 2), Odense.
- Tatton-Brown, V. (Hg.), 1979, *Cyprus BC. 7000 Years of History*, London.
- La terra tra i due fiumi. Venti anni di archeologia italiana in Medio Oriente. La Mesopotamia dei tesori*, Centro Ricerche Archeologiche e Scavi di Torino per il Medio Oriente e l'Asia, Torino, 1985.
- Themelis, P., 1991, Ein Goldband aus Anavyssos, *AM* 106, 37-46.
- Thiersch, H., 1913, Altkretisches Kuretengerät, *AA* 28, 47-53.
- Timm, S., 1993, Das ikonographische Repertoire der moabitischen Siegel und seine Entwicklung: Vom Maximalismus zum Minimalismus, in: B. Sass & Ch. Uehlinger (Hg.), *Studies*

- in the *Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen, 161-193.
- Troiani, L., 1974, *L'opera storiografica di Filone da Byblos* (Studi classici e orientali Biblioteca 1), Pisa.
- Uehlinger, Ch., 1993, Northwest Semitic Inscribed Seals, Iconography and Syro-Palestinian Religions of Iron Age II: Some Afterthoughts and Conclusions, in: B. Sass & Ch. Uehlinger (Hg.), *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen, 257-288.
- von Vacano, O.-W., 1980, Überlegungen zu einer Gruppe von Antefixen aus Pyrgi, in: F. Krinzing (Hg.), *Forschungen und Funde* (FS B. Neutsch), Innsbruck, 463-475.
- Verbruggen, H., 1979, *Sources Pertaining to the Cult of Zeus in Crete* (Cretan studies and documents 1), Leuven.
- 1981, *Le Zeus crétois* (Collection d'études mythologiques), Paris.
- Walters, H. B., 1926, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*, London.
- Weege, F., 1926, *Der Tanz in der Antike*, Halle an der Saale.
- Wegner, M., 1949, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin.
- 1950, *Die Musikinstrumente des Alten Orients* (Orbis Antiquus 2), Münster.
- 1963, *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig.
- 1968, *Musik und Tanz* (ArchHom III U), Göttingen.
- Welkamp, A. & de Geus, C. H. J., 1995-96, Fit for a King? An Ivory Throne Found at Salamis, Cyprus, *JEOL* 34, 87-99.
- West, M. L., 1992, *Ancient Greek Music*, Oxford.
- Wiggermann, F. A. M., 1981-82, *Exit talim*. Studies in Babylonian Demonology I, *JEOL* 27, 90-105.
- 1992, *Mesopotamian Protective Spirits. The Ritual Texts* (Cuneiform monographs 1), Groningen.
- Winter, I. J., 1980, *A Decorated Breastplate from Hasanlu, Iran* (UMM 39), Philadelphia.
- Wiseman, D. J., 1958, *Götter und Menschen im Rollsiegel Westasiens*, Prag.
- Wittmann, B., 1992, Babylonische Rollsiegel des 11.-7. Jahrhunderts v. Chr., *BaM* 23, 169-289.
- WSS = N. Avigad & B. Sass, 1997, *Corpus of West Semitic Stamp Seals*, Jerusalem.
- Yadin, Y. et al., 1958, *Hazor I. An account of the first season of excavations, 1958*, Jerusalem.
- Yon, M., 1994, A propos des modèles assyriens. La diffusion des découvertes au XIXe s., in: F. Vandenabeele & R. Laffineur (Hg.), *Cypriote Stone Sculpture. Proceedings of the Second International Conference of Cypriote Studies*, Brussels – Liège, 91-96.
- Zancani Montuoro, P. & Zanotti-Bianco, U., 1954, *Heraion alla Foce del Sele II*, Roma.
- Zazoff, P., 1983, *Die antiken Gemmen* (Handbuch der Archäologie), München.

Images and media in the Greek world

JOHN BOARDMAN

INTRODUCTION: IMAGES, GREEK AND ORIENTAL

In classical archaeology, in the usual sense of the term embracing the Greek and Roman worlds, the study of iconography has become dominant in the last generation. It was always important, given the long-standing interest in classical texts which were explicit about relevant details of religion, gods and myth, and the wealth of information from poets about everyday life, but it has become more focused, not least thanks to work in Switzerland. The *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) is now complete. It is an international project but based on Basel; and *La cité des images* (1984) which has promoted further study of secular iconography, was a joint project of Lausanne and Paris.

Before orientalists I feel bound to draw comparisons, if only to explain and excuse the very different methods of procedure in the study of ancient Greece. The country should be regarded as the western extremity of the eastern world, rather than some peripheral European area which might be expected to be different. Only from the 5th century on does Greece make a decisive break from the traditions of the rest of the ancient Old World. But in our subject there are serious differences, both in terms of media and of intentions, in the earlier period. For example, it would be impossible to imagine a *Lexicon of Oriental Iconography* which could include virtually all the evidence in terms of certainly identified figures and scenes, A to Z, rather than a corpus arranged by figure-type and figure-compositions. In essence this touches on the radical difference between the intentions and use of iconography in the two areas, and of the media employed.

The iconography of ancient near eastern art is a subject that is bound to range through the evidence of over three millennia, the product of different nations with different languages, the most common factor being some shared, or at least readily comparable, religion and religious literature, which is found to offer common features and even figures and stories over vast periods of time and place. The latest versions of the Gilgamesh story come, I am told, from Manichaean texts in China, newly studied. The evidence for the iconography of Iron Age Greece is mainly concentrated in no more than 5 centuries (I omit the

Bronze Age which is very different, and largely determined by the non-Greek culture of the Minoan Cretans). Greece is a tiny country, its people bound by language, religion and the resultant literature. But it is by geography and probably temperament split into many different and individual centres, the so-called city-states, and not unified into anything like a single complex or nation, by choice or force, like an eastern empire. Before the 5th century there was no state that could compare even with the average vassal kingdom in the Assyrian empire. Only a minority of the states managed to combine against the Persian invasion in the early 5th century, while many acquiesced or welcomed it, and it took a Macedonian, Alexander the Great, to create anything like a joint effort. So the expression of iconography, though broadly unified like the language and religion, was also the product of many different and independent places, including the Greek colonial world in South Italy, North Africa and on the shores of the Black Sea. And it could have no overall and 'Greek' political function rather than local significance, although stories and gods and way of life are shared.

In the east the major continuous medium for iconography was seal engraving, intermittently enlarged by other media, including monumental relief sculpture. In Greece the major continuous medium was vase painting, and fortunately vases have as good or better a survival rate as stone seals. There were other media in Greece, of which less has survived, but from what we can judge they offered less variety – metalwork was modestly decorated, if at all. In seal engraving, by ignoring the cylinder, the products offered too small a field for anything very informative beyond the appearance of individual figures of heroes, gods and monsters on seals of scarab size. The Greeks did not like crowding compositions, so there are commonly far fewer figures on even large Greek seals than there are on the average eastern seal (Boardman 1997 gives a brief conspectus; 1970 a more detailed one).

Greece's cultural renaissance in the 8th and 7th century was almost wholly dependent on eastern example, observed and reinterpreted by the Greeks. The main source was Mesopotamian and Syrian, with something from Egypt, and with Anatolians and Phoenicians as occasional intermediaries. The study of this relationship has been no less an important focus of study in recent years, slightly hampered by an extreme desire not to allow the Greeks too much independence of choice or invention, especially at the expense of any eastern or Egyptian source. But it has perhaps proved too easy to find a source for anything Greek somewhere in the literature and art of the east, regardless of date and the plausibility of transmission. For the classical iconographer there is the added problem that he or she is used to iconographic conventions, which over the relatively short period of time in which they can be studied, change very little and enable accurate recognition of figures and stories. Herakles is easier to recognize than Gilgamesh, a Greek sphinx (at least in the roles assigned to the foreign monster in Greek art) is easier to recognize than Anzu.

This paper tries to explain what Greek iconography amounts to in the period of major overlap with eastern empires, before the Achaemenid Persian, so from roughly the mid-8th to mid-6th century BCE, although there will be some examples from later periods. This may help demonstrate the differences in both appearance and intention from those of the east, where I take the scenes to be primarily statements of religious or dynastic power, even when they involve story-telling. It may also help explain why we should not expect too much by way of detailed explanation of Greek iconography from eastern sources, though there are many certain cases of borrowing of figures or scenes, without identity.¹

GEOMETRIC VASE PAINTING

Pictures are a more permanent and immediate form of communication than words, and even than writing, especially where literacy was slight. It is natural that, from cave-dwellers on, significant messages of more than transitory importance were conveyed by pictures. What those pictures were reflects on the society they served. There are few surviving from early Dark Age Greece, the 11th to 9th centuries, which seems not to have been a period of highly structured social organization, and even when that does begin to show, in the 9th century, it takes another century for the image to play a significant role in the material available for study.

This is the Geometric period, in which figures affect a simple geometricity of form that owes something to remnants of latest Bronze Age art, and even in a rather mysterious way something, it may be, to the east, where geometricization seems to have been the vogue at about this time from as far away as Sialk in Persia, but only at the relatively low level of pot decoration, not in the imperial arts. In Greece it serves different things in different places (Boardman 1998: ch. 3). In Athens it is almost wholly to do with burial, and the potter is at the same time called upon to produce spectacularly large pottery grave markers. The scene in *pl. XL:1* is on a vase that stands as high as a man. It is a carefully symmetrical geometric composition, which resolves itself into a detailed scene of the laying out of a dead body on a bier, and the mourners.

In Argos, in south Greece, the decoration of large grave vases, which seem not to have served as grave markers as they did in Athens, seems to have more to do with the social and possibly religious organization of towns devoted to the rearing of horses and management of water – this is, after all, Homer's horse-rearing and thirsty Argos. *Pl. XL:2* is a typical scene of man and horse in a very stylised setting in which objects, like a yoke, are translated into geometric pat-

¹ Bibliographical note: There are detailed studies of early Greek Iron Age iconography in Ahlberg-Cornell 1992, and with a more literary flavour in Schefold 1993. Carpenter 1991 gives a concise account of themes and media in the archaic and classical periods. For the various regional styles of vases, Boardman 1998; and idem 1980: 54-84, for the influence of eastern art on archaic Greek iconography.

tern. In these respects the Athenian imagery had more to do with Egypt than the east, but at a far more personal level and with none of the implications of Egyptian burial iconography; while that of Argos dwelt on aspects of social or religious behaviour which the east and Egypt seem mainly to have ignored in the humbler public arts.

A point to notice is that in this Geometric period of the 8th century the scenes have nothing to do with myth narrative, not even with gods or heroes, but with representation of events or contexts of special religious or social significance. Their grandeur, though only pottery, reflects the status of the family able to afford them, and they stand visibly in the family burial plot within the town cemetery as a long-standing memorial. It is not easy to recognise any representations of gods or goddesses before 700 BCE.

ORIENTAL TYPES, GREEK ADAPPTIONS

There were, however, crafts other than pottery which were being progressively affected by objects from the east bearing formal images of animals or divine figures, that may or may not be given new names in Greece. I think of the 8th-century bronze shields from Crete, apparently designed and at first probably made by Syrian artists, and including formal eastern scenes of religious type or animal friezes, but no real narrative. These are of purely local significance, in places where immigration from the east may have played a role. One of the most striking local productions in a very good Assyrian style presents an oriental group of a god swinging a lion, over a bull, flanked by attendants who are banging pairs of tambourines together, in a Greek rather than oriental way, where single tambourines are struck by the hand. This is studied in detail elsewhere in this volume.² It probably does represent or at least allude to the Cretan Zeus and his gong-banging attendants. Only an easterner could have commanded the technique and knowledge of iconographic detail to create such a work for a Greek religious setting. The process can be followed time and again in Greek art of the 7th century. We are coming close to the narrative of myth and to the iconography of divinity.

The Athenian and Argive use on pottery of the imagery I described does not outlive the Geometric style which began to expire around 700 BCE. At this time other eastern imagery promotes attempts by Greek artists to depict identifiable divinities, even if no more than a naked or warlike goddess, and heroic stories. The stories may have had something of the east in them in their far earlier phases of composition, but they never took over whatever recognizable eastern iconography they may have had. Instead, eastern iconographic schemes which served different purposes, and which became known to the Greeks without their stories, were reinterpreted to serve narrative that had developed from various sources in

² See the contribution by E. A. Braun-Holzinger and H. Matthäus.



Fig. 1 Detail from Cretan crater from Knossos (Heraklion Museum; Boardman 1998, fig. 23; 9th century BCE).



Fig. 2 Detail from Protocorinthian aryballos (Boston Museum of Fine Arts 95.10.; Payne 1933, pl. 20, 2; about 650 BCE).



Fig. 3 Detail from Protocorinthian figure vase (Syracuse, Museo Archeologico Nazionale; Payne 1931, 80, fig. 23A; about 660 BCE).

a purely Greek mode. I give an obvious example. The Geometric artist knew and had copied the eastern scene of a warrior being attacked by two lions (*fig. 1*) which we know from Cypriot art; it had no parallel in Greek myth and was forgotten after the Geometric period. They also knew and copied the eastern group of a god or hero tackling a single rampant lion; this had an obvious parallel in the Greek Heracles story and so it survived. It is the scheme adopted by an Athenian pot-painter as early as 700 BCE (*pl. XL:3*), where we, as any ancient Greek, might well wonder whether this is not Heracles in his famous fight with the lion. And when, on another leg of the same vessel, we see the hero carrying an animal, which corresponds with the story that Heracles fought the lion to save the flocks of Nemea, we may think that the artist has indeed created a Greek identity for the figure and a meaningful narrative group.

The appearance of some eastern monsters could also be adapted to Greek story. The creation of the chimaera (*fig. 2*; Corinthian mid-7th century BCE) was due to observation of eastern winged lions, the wing end being given an animal head, in Greece, a goat's; and the tail is turned to a snake, where in the east it often had a bird's head. The gorgon head (*fig. 3*) borrows frontal lion-headed images like that of Pazuzu, and turns it into something more logically half-human, half-animal, retaining the gaping jaws, teeth and mane, after earlier experiments at showing it like an eastern cauldron with animal extremities. What come to be called sphinxes, sirens and griffins are found identifiable roles in Greek story: the first with Oedipus and as death demons, the second with Odysseus and as 'soul-birds', the third with Arimasps, and all of them as decorative subjects, with or without function or potency. There is even a solitary attempt to reproduce the Syrian sphinx with a lion-head at its chest, in a creature on a mid-7th-century Corinthian vase (*fig. 4*), though the human head has been moved back; but this beast has no real identity in Greek art or myth and so does not reappear.

Through the 7th century most Greek pictures relate mainly to eastern animal imagery. The figure scenes seem not to have the unity of purpose that the Geometric funereal ones had; or at least none has been identified. The sources are more diverse and the products more diverse too. Corinth, a major trading city with a strong stake in the west, is nevertheless more orientalizing and presents a miniaturist style on pottery most like eastern metalwork with several explicit myth scenes, usually not helped out by inscriptions to identify figures, whether necessary or not. A famous Corinthian vase of the mid-7th century (the Chigi Vase) includes a stirring account of ranks of hoplites closing to fight (*pl. XLI:4*), but there is just one inconspicuous vignette of a myth scene, a Judgement of Paris, helped with inscriptions, beside a vigorous Greek version of an Assyrian lion hunt (*pl. XLI:5*). Athenian potters adopt a grander style, less precise, shared by the islands. East Greece remains loyal to orientalizing animals (*fig. 5*), but it seems probable that its metalwork was an important medium, scantily preserved, for innovative iconography that we pick up again later elsewhere in Greece in the humbler craft of the vase painter. The animal friezes borrowed from the east

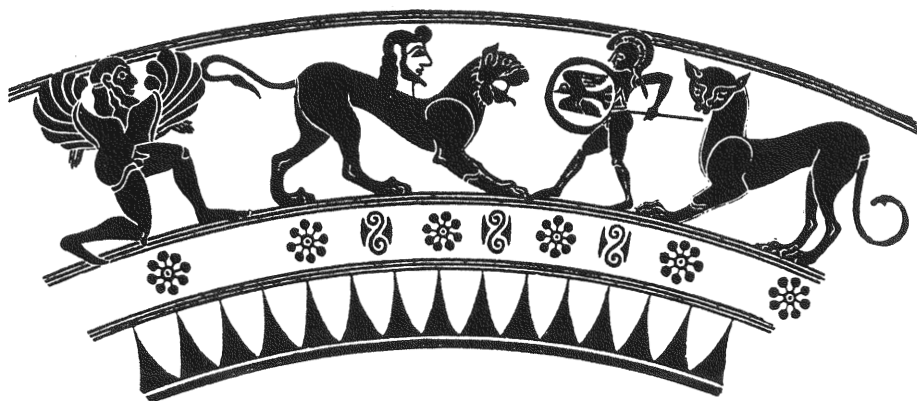


Fig. 4 Detail from Protocorinthian aryballos (Boston, Museum of Fine arts 95.11; Payne 1933, pl. 20, 1; about 650 BCE).



Fig. 5 Milesian Wild Goat oinochoe (Paris, Louvre Museum A 312; Kardara 1963: 94, fig. 59; late 7th century BCE).



Fig. 6 Fragment of Athenian red figure vase by the Kleophrades Painter (Athens, Kerameikos Museum 1977a-g; LIMC s. v. 'Achilleus' no. 654; early 5th century BCE).

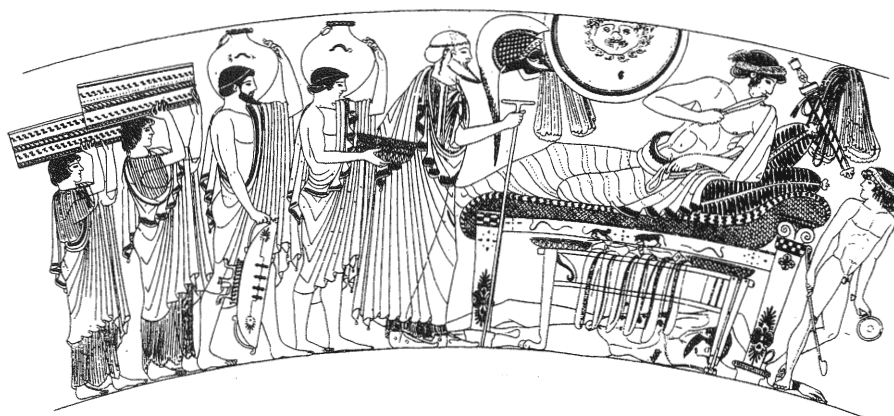


Fig. 7 Scene on an Athenian skyphos by the Brygos Painter (Vienna, Kunsthistorisches Museum inv. 3710; after *Monumenti Inediti* 8, pl. 27; LIMC s. v. 'Achilleus' no. 659. 480s BCE).

have a long life. It might be supposed that they in some way energize the vessels they decorate, giving life to the inanimate but without bestowing any specific magic or potent role on the animals themselves; they are also, of course, purely decorative, and are a response to what seems an insatiable desire on the part of Greek craftsmen to surround themselves and their customers with images.

PICTORIAL NARRATIVE, MYTHOLOGY AND EVERYDAY LIFE

How, then, did the narrative language of Greek art develop? Having gods and goddesses in purely human form with, at the best, some wings, was a help. Stories often provided explanations for special attributes which also assisted identification – Heracles has his lionskin and club, Poseidon a trident or fish or both, however odd this sometimes looks in a narrative scene. Individual stories acquire set schemes for depiction which sometimes survive for centuries, but are not restrictive since within each scheme the individual artist can work variations and subtleties of expression. This is a very useful feature for the archaeologist since it often means that a very fragmentary scene can be fully identified even when the majority of the figures are missing.

For example, it takes no more than a fragment showing the head of a dead man beside a couch leg (*fig. 6*), to determine not only the artist and the date, but also the whole scene from which it derives, since there is no other scheme in Greek iconography which places a dead man beneath a symposium couch but the one showing the ransoming of Hector's body from Achilles by King Priam, as in *fig. 7* on a near-contemporary vase.

The sheer quantity of surviving evidence from Greek vase painting, as well as its diversity, is remarkable. For example, on Athenian black figure vases



Fig. 8 Silver coin of Alexander (composite drawing by the author; 320s BCE).

which were being made over about a hundred years, there must be around 5000 surviving that depict various exploits of the hero Heracles, no less than about 800 of them devoted to three or four different versions of his fight with the lion. The two favourite are in the old eastern scheme of the standing fight, eventually replaced by the lying fight which is more like a mortal wrestling match, as well as some odder variants, such as throwing the lion. But in the same period there are at least thirty other separate mythical episodes involving Heracles that are depicted in many scenes, quite apart from many where he is shown with his patron Athena, or with other gods, or in more generic scenes of sacrifice, at symposia, with chariots and the like. And altogether in this hundred years of production there are, apart from Heracles, some thirty other major popular heroic action scenes, often repeated with variations, and another thirty dealing with major episodes in the Homeric poems, though almost certainly not inspired by those poems rather than the well known story; as well as dozens of lesser heroic or divine episodes or depictions.

These figures conceal an important point. The iconography of Greek myth has its own traditions. In detail of narrative they naturally correspond at many points with the stories as known from literature, but they do not derive from them. They do not deliberately illustrate literature, but both art and story derive from the same fundamental source which depended more on a strong oral tradition. They often deviate, and are both open to improvement and additions, by artists or writers. In other words, this is a living tradition of narrative, often innovating, and in no way dependent on any canonic versions in literature or art.

There are other interesting aspects of Greek myth iconography. In the scene of the ransom of Hector's body (*fig. 8*) the dress is that of the period of the artist,

not anachronistically devised to suit a lost heroic period. So is the furniture; so are the metal vessels which will provide the ransom. The past meets the present, and moments of myth are expressed in modern dress, with the result that any more general moral or religious, even political, messages that the stories may convey, and which they virtually always conveyed when depicted on the stage, are made the more immediate. This lends Greek iconography a dimension far beyond that of demonstrating divine or royal power, and far beyond mere story-telling for entertainment.

Since even the myth scenes depend on the physical appearance of the contemporary world, what of the iconography of everyday life? Here the record is an interesting one, more for what it omits than for what it includes. There is a fair range of scenes of festive activity – the symposion, a scheme of reclining drinkers borrowed from the east in the later 7th century, and drunken dancing, many of cult activity like sacrifice, fewer of craftsmen at work or artisans such as cobblers, or women at work in the home, of a wedding procession taking bride and groom to their new home where the groom's mother waits, or a schoolroom where reading, writing and music are taught, or of the retail trade in oil, even gossip at the town fountain house. For many subjects, such as fighting, one cannot be sure to what extent a generic heroic scene is being used to reflect on everyday experience; this is certainly true where chariots appear since they were no longer used on the battlefield. An important aspect of Greek iconography is the way the artists blur the distinction between the real world and the heroic or divine. On many 5th/4th-century vases we may wonder whether we are viewing scenes of an Athenian bride being prepared for marriage, or Aphrodite? The answer is probably – both.

This may sound a generous enough range of material, and understandable when displayed on objects of common daily use and inspection. But we lack any scenes of civic life – of law courts and assemblies, or of service to a king and emperor, since there are no kings or emperors, and the identifiable contemporary scene is avoided; there are virtually none of important contemporary or recent events, like the battle victories of Mesopotamian or Egyptian kings in their palaces. This may be largely because it was the Greek way, in art as on the stage, to deal with contemporary problems through reference to their myth history. This is what makes the Greek theatre a commentary on Greek life and thought rather than just on Greek story-telling. Much the same seems true in iconography, and there are some telling parallels exploited by artists and writers, as well as some mythical invention, in art and literature, to comment on contemporary events. For example, there was comment on the wars with the Persians via new versions of the stories of Greek successes against other easterners – the Amazons, and in the case of Athens involving some new stories involving the Athenian hero Theseus, who is made to repel an Amazon invasion of Athens, just as the Athenians had just done with that of the Persians. The whole episode was created to add to the tradition immediately after the historical event it celebrates. In a democracy Theseus becomes rather anonymous, but the fight

against the Persian/Amazons is clear enough, best displayed on the shield of the great gold and ivory Athena Parthenos in the Parthenon, itself something of a war memorial.

This sort of public and private iconography had a very strong and relevant appeal to the contemporary viewer, who, in art, on temples and on the stage, finds his myth-history serving to comment on contemporary events and problems, even moral and religious ones such as the conflict of duty to family or state (as with Antigone). Real depiction of recent successes begins at about this time with the painting of the Battle of Marathon in a public building in Athens, but this was rendered heroic by the presence on the field of gods and heroes, and not until a century later does the genre become accepted, at about the same time as does realistic portraiture of contemporaries. It has taken scholarship a long time to understand this, and there is still much to learn.

MASS MEDIA, INDIVIDUAL CHOICES

We have still to address the question posed by the term 'mass media' which is used in the title of this symposium. It remains somewhat unclear to me to what extent easterners were exposed to mass media images. The seals were personal possessions, and very small, although the repetitive nature of much of their iconography presumably meant that the figures and scenes were well familiar at least to those who used the seals, if to no one else, and the sealings travelled with messages and goods. There seems not to have been a great deal of figure decoration on other objects of general daily use, and I am not aware of evidence for any elaboration of figure decoration on eastern dress, which I imagine was decorated rather like the bronzes, mainly with animal friezes or an occasional royal scene, not a myth or religious icon. The other main medium is monumental, and largely confined to palaces and temples rather than the public buildings that ordinary folk might pass or visit daily. It, and its effect, was thus severely restricted to the audience of visitors or vassals who had occasion to make such visits. In a general way it was possible to make statements about state or royal or divine authority in this way, but to a limited audience and usually for a very specific purpose.

In Greece mass media were a very different matter. There were no palaces. The temples, of all sizes, gave ready access to most citizens, men and women, and were well decorated externally with figure subjects which reflected generally more on the cult than on the state. But beside the buildings there was a mass of personal and state dedications which were also commonly either figure statues or figure-decorated with myth scenes. These, together with recitations of epic and other poems, ensured that the average Greek was well aware of the visual presentation of his myth-history; for in Greece history merged into myth and the unreal or monster elements which might have made the whole sequence seem unrealistic were either accepted or severely played down. Given this poten-

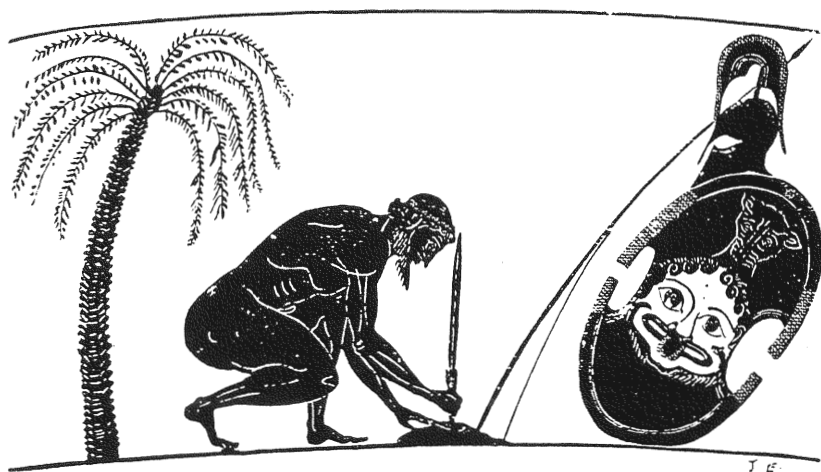


Fig. 9 Detail from Athenian black figure amphora (Boulogne Museum 558; LIMC s. v. 'Aias I' no. 104; about 540 BCE).

tially powerful role in Greek iconography one is bound to ask whether it might be exploited by the state or a ruler for propaganda purposes. To a minor degree it probably was, but in this the artist was led by a story or poem, invented to give prominence to a particular message, and not himself an agent. In later years, however, especially after Alexander, the imperial portrait, in the round, on coin or gem, did become an instrument with which to demonstrate who is in control. In religion the message was far less demanding. The cult statues in Greek temples may have been impressive for their size or wealth of materials, but they did not threaten. Thus, Alexander showing himself on a coin holding Zeus' thunderbolt, probably struck in Babylon towards the end of his life and commemorating his Indian victories (*fig. 9*), is making a clear statement about his claim on divinity.

Moreover, at a far lower level of mass media, the iconography both of myth and of everyday life was prolific on common objects of clay and metal, best known to us on the decorated vases. Some of these were fine pieces and must have been expensive, only for the rich to display or dedicate, yet visible to all; but there were many simpler specimens and some with quite elaborate scenes would have cost no more than an average day's wage. Vases of precious metal, so far as we can see, were seldom so elaborately decorated; the earlier ones have stock scenes in subsidiary positions, and only with the approach of the Hellenistic period does anything more lavish appear. The Greek was not as beset with images on an everyday basis as we are today, but they were far more exposed to them than any other ancient society that we know. These images followed fashion, history and social change. It was a very odd society in this respect, almost modern. When, in Euripides' play 'Ion', women from Athens visit the sanctuary at Delphi, they look up at the myth scenes on the temples, myths

that in their way were part of their history, and could recognise the figures because they were the same as the ones they created in their weaving back at home. Iconographic expression was not determined by state or temple, but was a common stock and created also in the home.

I have dwelt on vases because they have survived so well and represent a special medium for iconography in the Greek world, as nowhere else. It would be wrong not to mention other media, if only to show that the phenomenon was not exclusive to vases. The anecdote from Euripides reminds us that figures were woven on dress, a source we know very little about. I have remarked that metal vessels were rarely a useful medium for the subject, but other metal works can be, and in the archaic period there is a rich series, mainly of South Greek origin, of metal attachments to the insides of shields, which carry panels with myth scenes comparable with those on vases. They appear on other decorative applied metalwork also. The shield blazons could indulge a wide range of imagery, monstrous or national. Probably inspired by metal reliefs are clay plaques used as appliquéés to boxes or the like which have a varied history in Greece – there is a set made in the Greek islands in the Classical period, and another with religious scenes in South Italy. Coinage and gems are a poor source because they do not offer a field for multi-figure compositions. The gems may offer images of wealth or divinity, rarely myth action and generally with few or only one figure. But the coins in particular, by their choice of subject, make statements of local importance to the point almost of being state propaganda. They commonly use a figure of the local god for identification.

Narrative iconography is only part of the story. In the east divine or royal iconography is more important, setting a deity or king in an inappropriate context to demonstrate his or her authority. Greek divinities are conceived in human form. Cult statues are made for temples, and they symbolise the presence of the deity at sacrifices or as recipient of prayers and offerings, not unlike eastern practice. Some even have some magic quality. Their figures appear often on lesser works, both those devised for dedication and those for everyday use. These provided a constant reminder to the user of what was at any rate familiar, and helped define the user's attitude to his gods. Their appearance in cheap clay versions for dedication, or on amulets, is also, of course, an eastern phenomenon.

In all this we can see that there is little enough that is obviously related to the spirit or aspirations of the individual small Greek states in which these works were produced. Indeed, even the motive of private profit from export to Greek and non-Greek regions (e.g., Etruria) could provide motivation. There is no occasion for statements of imperialism, to impress subject peoples, as on the Mesopotamian palaces, or to demonstrate and confirm divine or regal authority, as on the cylinder seals. All is more intimate, personal, more probably due to the taste and interests of the artists who helped form the taste of their society in these matters, as did the poets. The only area where we might expect something more significant in terms of iconographic invention is religion. In a way the myth scenes on vases and bronzes reflected on religion, but indirectly except where

the origins of a particular cult were at stake, or where the importance of a local deity may be reflected by the way he or she is represented. The temples were very unlike the temples of the east and Egypt, which were so very closely associated with the ruling classes. At best, the provision of a Greek cult statue called for thought, but in iconographic terms at a far less sophisticated level even than many vase scenes; and although cult images may have had their effect on the development of sculpture in Greece, sculpture for graves and dedication was no less influential. Think of the image-impact on a visitor to Athens, approaching the city through the cemetery, the road flanked by poignantly human depictions of the dead as in life, with virtually no reference to divine intervention or even an afterlife, but a great deal about the emotions of ordinary humanity. In these contexts the Greek use of images is more subtle than most modern counterparts.

This has been a rather disorganised statement of Greek attitudes to and use of iconography in media that we might truly judge to be for the masses. To classicists it must be old news. To orientalist it is probably familiar. But I do not think I have exaggerated the unusual aspects of the subject in ancient Greece: its ubiquity, the extent to which it often depends on individual choice and even invention, its relative freedom from any canon of types and compositions which might have restricted or determined appearances, except in the most general way, in that all have to conform closely to the formulae of Greek art, through which its subject matter can be recognised and understood, formulae which long remained the standard in western art. All this is a symptom of the nature of Greek society as well as of the special use which the Greeks made of the visual and oral record of their past, both myth and history. There were advantages, at least in this area, in being disunited, in lacking, at least before Alexander, anything like imperial authority that might dictate or regulate the use of images, narrative, divine or secular. In its way it is simply more democratic. And it is clear that the Greek artist would do what he could also to introduce those more poetic or humanely sympathetic elements in his images that are so familiar in their poetry. We seem to be in a very modern world when a poet, such as Homer, in the 8th or 7th century BCE, can write of a dying warrior:

He bent drooping his head to one side, as a garden poppy
bends beneath the weight of its yield and the rains of springtime;
so his head bent slack to one side beneath the helmet's weight.

Or where an artist, depicting the suicide of Ajax, chooses, not the figure fallen on his sword, but at the moment of planting the sword in the ground, and succeeds, both in the choice and in a primitive attempt at facial expression, to convey the anguish of that decision (*fig. 9*).

BIBLIOGRAPHY

- Ahlberg-Cornell, G., 1992, *Myth and Epos in Early Greek Art* (Studies in Mediterranean Archaeology 100), Göteborg.
- Boardman, J., 1970, *Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical*, London.
- 1980, *The Greeks Overseas. Their Early Colonies and Trade*, London.
- 1997, Greek Seals, in: D. Collon (ed.), *7000 Years of Seals*, London, 74-87.
- 1998, *Early Greek Vase Painting. 11th-6th Centuries BC. A Handbook*, London.
- Carpenter, T. H., 1991, *Art and Myth in Ancient Greece. A Handbook* (World of Art), London.
- Kardara, Ch., 1963, *Rhodiake Angeiographia* (Bibliothèque des en Athenais Archaiologikes Hetaireias 49), Athens.
- Payne, H. G. G., 1931, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford.
- 1933, *Protokorinthische Vasenmalerei* (Forschung zur antiken Keramik 7), Berlin (reprint Mainz 1974).
- Schefold, K., 1993, *Götter und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst*, München.

Griechische Vasenbilder in Palästina

ROBERT WENNING

Griechische Importe vorhellenistischer Zeit aus Palästina (10.–4. Jh. v. Chr.) sind in den größeren Kontext eines Wirtschaftsraumes zu stellen, der zumindest in der Perserzeit von den Phöniziern beherrscht wurde.¹ Für den Kontext der eisenzeitlichen Befunde sei schlagwortartig auf die griechische Kolonisation verwiesen, deren zwei Pole für den Nahen Osten mit al-Mina und Naukratis bestimmt sind.²

Bei den griechischen Importen in Palästina handelt es sich ganz überwiegend um verzierte Tonvasen. Bislang sind weit über 3000 Gefäße von 125 Fundorten bekannt geworden. Natürlich ist dies nur ein Bruchteil der einst ins Land gebrachten Waren. Dennoch ist der Befund groß genug und breit genug gestreut, um Rückschlüsse zu erlauben. Neben reichen Fundplätzen wie Akko und Dor³ mit jeweils über 800 Gefäßen gibt es viele kleinere Fundvorkommen. An den Küstenorten sind die Importe zahlreicher als im Binnenland, aber generell läßt sich sagen, daß griechische Importe überall in Palästina verbreitet waren und in geringeren Mengen auch im Ostjordanland, speziell in Ammon vorkommen. In den Kerngebieten jüdischer Besiedlung ist das Importaufkommen, besonders das

¹ R. Wenning, Griechische Importe in Palästina aus der Zeit vor Alexander d. Gr., *Boreas* 4 (1981) 29–46; ders., Attische Keramik in Palästina, *Trans.* 2 (1990) 157–167; ders., The Greek Imports in Palestine: Aspects of Function and Decoration, *Levant* (im Druck). Eine von mir vor Jahren durchgeführte Befundaufnahme griechischer Importe in Israel, die die Grundlage für diesen Beitrag bildet, hat bislang noch nicht publiziert werden können. Den vielen Kollegen in Verwaltungen, Museen, Universitäten und Ausgrabungen, die die Aufnahme des Materials erst ermöglicht haben, gebührt mein besonderer Dank. Hinweise zur Klassifikation der Vasen gaben mir J. Boardman, E. Böhr, H. Mommsen, K. Hitzl, M. Padgett, B. Shefton und K. P. Stähler; auch ihnen danke ich dafür sehr.

Besondere Abkürzungen in diesem Beitrag:

ABV D. D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956.

ARV² id., *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford ²1963.

² Grundlegend weiterhin J. Boardman, *The Greeks Overseas. Their Early Colonies and Trade*, New York ³1980 = *Kolonien und Handel der Griechen. Vom späten 9. bis zum 6. Jahrhundert v. Chr.*, München 1981.

³ E. Stern (ed.), *Excavations at Dor, Final Report: Areas A and C; I B: The Finds* (Qedem Reports 2), Jerusalem 1996.

figural verzierter Gefäße, deutlich geringer. Aus Jerusalem gibt es z. B. nur geometrisch-ornamental verzierte Gefäße, keine 'Bildvasen'.

Daß die griechischen Vasen wie exzeptionell in al-Mina rund 50 % des lokalen Keramikbestandes darstellen, gilt in keiner Weise für Palästina. Für Tell el-Hesi werden immerhin 25 % Importe genannt, doch typischer erscheint die Relation, die für Askalon angegeben wird, wo die griechischen Importe gerade einmal 0,4 % ausmachen.⁴ Daran muß auch die Bedeutung der griechischen Importe gemessen werden. Bei Luxusware ist allerdings gerade nicht die Menge das ausschlaggebende Kriterium.

Grundsätzlich erlaubt die große Zahl griechischer bemalter Vasenimporte, diese dem Thema des Symposiums gemäß unter "Images as (mass) media" zu subsumieren. Doch abgesehen von der sog. Schwarzfirnisware mit ihrem einfachen, hochglänzenden Überzug und bestimmten Typen der Lekythoi kann man in der Regel nicht von einer Massenware sprechen. Auch steht hinter den Dekoren keine an die Käuferschicht in Palästina gerichtete Botschaft, außer daß das dargestellte Motiv gefallen, d. h. die Vase gekauft werden möge. Damit dies möglichst oft der Fall war, kaufte man bei den Produzenten offensichtlich gezielt bestimmte Gefäß- und Bildtypen auf, die einerseits den Funktionen der Vasen bei den künftigen Besitzern, andererseits den altorientalischen Bildkenntnissen der Käuferschicht entgegenkamen. Dies läßt sich an der Selektion der Typen und Bildmotive nachweisen.

Um zu untersuchen, welches griechische Bildmaterial nach Palästina gelangt ist, kann ich mich hier auf die griechischen Bodenfunde aus Palästina mit figürlichen Bildern beschränken. Ornamental durch geometrische oder florale Muster verzierte Vasen, selbst die mit Stempeldekor verzierten sog. Schwarzfirnisgefäße, sind an sich auch 'Bildvasen', bleiben aber bei dieser Anfrage außer Betracht. Eine Materialvorlage mit der Zielrichtung auf ikonographisch auswertbare Funde führt zwangsläufig zu einseitiger Gewichtung der Befundsituation, derer man sich bewußt bleiben muß.

Der nachfolgende Überblick gliedert sich in zwei verschieden konzipierte Teile, die die Eisenzeit und die Perserzeit betreffen, um deutlich herauszustellen, daß diese beiden Perioden hinsichtlich der griechischen Importe ganz unterschiedlich zu beurteilen sind.

⁴ J. C. Waldbaum, *Greeks in the East or Greeks and the East? Problems in the Definition and Recognition of Presence*, *BASOR* 305 (1997) 1-17, hier 6.

1. DIE GRIECHISCHEN IMPORTE DER EISENZEIT

Die griechischen Importe der Eisenzeit in Palästina hat zuletzt J. C. Waldbaum zusammengestellt⁵, so daß an dieser Stelle eine vereinfachte Skizze als hinreichend erachtet werden mag, zumal die Funde ikonographisch von begrenzter Aussage bleiben.

Ältester griechischer Import in Palästina scheint ein protogeometrisch-euböisches Gefäß des späten 10. Jhs. von Tel Hadar zu sein. Ähnliche Funde von Tyrus und Ras el-Bassit zeigen, daß zwischen Euböa und der nördlichen Levante früh Kontakte bestanden haben, in den auch der Fund von Tel Hadar einzuordnen bleibt. Als subprotogeometrisch bzw. frühgeometrisch lassen sich 7 Gefäße aus Tell Abu Hawam, Megiddo und Samaria, als mittelgeometrisch 20 Gefäße (davon 17 aus Samaria) und als spätgeometrisch 5 Gefäße ansprechen. Die Frage der Datierung der geometrischen Funde in Palästina für die Chronologie geometrischer Keramik generell ist hier nicht zu diskutieren.⁶ Drei spätgeometrische Skyphoi aus Dor werden der Al-Mina-Ware zugerechnet, deren Werkstatt wahrscheinlich auf Zypern zu suchen ist. Ein Dinos von Tel Qiri um 700 mag die Kontinuität der frühen Kontakte andeuten. Drei weitere Gefäße dürften eher subgeometrischer Zeit angehören, darunter ein Krater in Arad, der ältere euböische Vorbilder besitzt.

Alle Fundorte liegen mit Ausnahme von Tel Miqne und Arad in Nordpalästina, wobei beachtenswert scheint, daß die Ware über die Zweige der *Via maris* weit ins Binnenland gelangte. Das wird mit der Bedeutung von Megiddo und vor allem von Samaria (größte Fundgruppe) erklärbar. Dieses Verbreitungsbild und das höhere Fundaufkommen der gleichen Importe an den nordsyrischen Fundplätzen legt die Annahme nahe, daß der Raum Palästina in geometrischer Zeit über diese Region bedient wurde. Überwiegend handelt es sich um euböische und attische Gefäße. Neben 9 Skyphoi begegnen als Großgefäße 5 Kratere und ein Dinos. Nur ein Krater aus Samaria (777/50) ist figural mit Pferd und Vogel verziert.⁷

Die Frage, wie der Kulturaustausch zwischen dem nordsyrisch-phönikischen und dem griechischem Raum erfolgte und wer die Transporteure der grie-

⁵ J. C. Waldbaum, *Early Greek Contacts with the Southern Levant, ca. 100-600 B.C.: The Eastern Perspective*, *BASOR* 293 (1994) 53-66. Vgl. auch R. Wenning, *Nachrichten über Griechen in Palästina in der Eisenzeit*, in J. M. Fossey (ed.), *Proceedings of the First International Congress on the Hellenic Diaspora from Antiquity to Modern Times. Vol. I: From Antiquity to 1453* (McGill University Monographs in Classical Archaeology and History 10), Amsterdam 1991, 207-217.

⁶ Dazu Waldbaum, *Early Greek Contacts* (Anm. 5), 55-57; J. C. Waldbaum & J. Magness, *The Chronology of Early Greek Pottery: New Evidence from Seventh-Century B.C. Destruction Levels in Israel*, *AJA* 101 (1997) 23-40.

⁷ J. W. Crowfoot, G. M. Crowfoot & K. M. Kenyon, *The Objects from Samaria* (Samaria-Sebaste. Reports of the Work of the Joint Expedition in 1931-1933 and of the British Expedition in 1935, no. III), London 1957, 210 no. 3, fig. 34:2. Statt eines Pferdes könnte auch ein Capride rekonstruiert werden.

chischen Importe im Osten in dieser Phase waren, wird kontrovers diskutiert. Die aus jüngeren Phasen übernommene Vorstellung, Phöniker als die Träger dieser Kontakte anzusehen, wird zunehmend in Frage gestellt. Der Vorschlag von J. Boardman⁸, den Eigenanteil der Euböer in der Erkundung des Ostens höher anzusetzen, erklärt gegenwärtig den archäologischen Befund noch am besten. Lediglich al-Mina kann auf Grund des hohen Anteils griechischer Importe als ein griechisches *emporion* im 9./8. Jh. angesehen werden.

Bislang ist erst ein protokorinthischer Aryballos von Tel Kabri (720–680) nachgewiesen. Über 15 weitere korinthische Gefäße datieren in die Übergangsphase von früh- zu mittelkorinthischem Stil um 600. Jünger sind 5 Kotylen des zweiten Viertels des 6. Jhs. Überwiegend handelt es sich um kleinere geschlossene Gefäßtypen, Aryballoi und Alabastra, daneben die Kotylen und eine Oinochoe. Ein noch unpublizierter Aryballos aus Dor stellt Komasten dar, ein Alabastron von Tel Bataši eine Sphinx oder einen Greifen.⁹ Mit Ausnahme von Dan stammen alle Funde von Orten an oder nahe der Küste mit gewisser Konzentration im philistäischen Raum. Die südliche Levante scheint für Exporteure (Ägi-neten?) mit korinthischer Ware kein Markt gewesen zu sein. Dafür scheint auch kennzeichnend, daß bis auf die eine Kanne keine größeren Gefäße eingeführt worden sind. Für in Aryballoi angebotene Öle bestand offenbar kein Bedürfnis, da die einheimische Ölproduktion gerade in dieser Zeit ihre Blüte erlebte.¹⁰

Quantitativ umfangreicher und stärker gestreut sind ostgriechische Importe des 7./6. Jhs. Milet, Samos und Chios bilden die wichtigsten Produktionszentren für die nach Palästina gelangte Ware. Rund 450 Gefäße sind angezeigt, davon über 250 von Dor, 47 von Mešad Ḥašavyahu, 46 von Tell Keisan und mehr als 33 von Askalon. Bis auf Dan, Tell Deir Alla(?), En-Gedi und Tel Maḥata liegen alle Fundorte im Küstengebiet. Am Anfang stehen Skyphoi von Achsib, Dor und Tel Kabri vom späten 8./frühen 7. Jh. Ihnen folgen ionische Vogelschalen des 7. Jhs. von sechs Fundorten; sie liegen mit Ausnahme von Dan und Askalon an der nördlichen Küste Palästinas. Gegen Ende des 7. Jhs. verdichten sich die Funde. Die Zerstörungshorizonte von Askalon (604), Tel Miqne/Ekron (603?), Tel Bataši, Mešad Ḥašavyahu (598?)¹¹ und Tel Kabri (585?) geben wichtige Datierungsanhalte.¹² Kennzeichnend für diese Phase sind Gefäße im Wild Goat-Stil II, vor allem Oinochoen, von neun Fundorten. Drei Gefäße der Fikellura-

⁸ J. Boardman, *Al Mina and History*, *OJA* 9 (1990) 169–190. Vgl. ferner M. Treister, *North Syrian Metalworkers in Archaic Greek Settlements?*, *OJA* 14 (1995) 159–178.

⁹ Waldbaum & Magness, *Chronology* (Anm. 6), 35 fig. 15.

¹⁰ Auf Tel Miqne, das das Zentrum der Ölindustrie im südlichen Palästina war, sind allein 102 Einrichtungen zur Ölproduktion nachgewiesen worden. Vgl. S. Gitin, *Tel Miqne-Ekron in the 7th c. BC: City Plan Development and the Oil Industry*, in: M. Heltzer & D. Eitam (eds.), *Oil in Antiquity*, Haifa 1987, 81–97.

¹¹ Vgl. R. Wenning, *Mešad Ḥašavyahu, ein Stützpunkt des Jojakim?* in F.-L. Hossfeld (Hg.), *Vom Sinai zum Horeb* (FS E. Zenger), Würzburg 1989, 169–196, mit Hinweis auf eine Scherbe des späten Wild Goat-Stils.

¹² Waldbaum & Magness, *Chronology* (Anm. 6), 37–39.

Gattung gehören bereits dem mittleren 6. Jh. an; eine klazomenische Amphora von Tell en-Naṣbeh datiert in die Jahre 550/30. Daneben dominieren Schalen, deren Import bis in die Perserzeit andauert und dann weitere Orte erreicht. Es handelt sich bei den ostgriechischen Importen überwiegend um Trinkgefäße und Oinochoen; dem Weingenuß ordnen sich ebenfalls die zwei Kratere und 10 grobtonige Transport-Amphoren aus Samos und Chios zu.

Nur für Meṣad Hašavyahu spricht der Gesamtbefund für eine Niederlassung von Griechen, vermutlich von Söldnern, doch bestand diese Festung nur zwei bis drei Jahrzehnte.¹³ Eines der Argumente für die Präsenz von Griechen hier sind 18 griechische Kochtöpfe. Nicht ganz so viele Kochtöpfe auf Tel Kabri¹⁴ haben zum Schluß geführt, dort griechische Söldner im Dienste von Tyrus anzunehmen. Außerdem sind griechische Kochtöpfe auf Tel Shiqmona (2), Tel Bataši (2) und in Askalon (min. 4) gefunden worden. Diese Kontakte bleiben zu minimal und zu temporär, um Auswirkungen auf das kulturelle Gepräge zu zeitigen.

Ikonographisch bieten zunächst die wenigen ionischen Vogelschalen¹⁵, dann die Wild Goat-Gefäße¹⁶ Darstellungen von Wasservögeln (Ente, Schwan) und Capriden (Rotwild, Ziege) und seltener die einer Sphinx.¹⁷ Diese, über den Orient übermittelten Motive haben auch im syro-palästinischen Raum eine längere Tradition¹⁸, ohne daß man damit die Verbreitung der ostgriechischen Gefäße hier erklären muß. Auch wenn in der gleichen Phase etwa Gefäße mit einem grob applizierten Tierfries begegnen¹⁹, stehen mehr gemeinsame Vorläufer und Zwischenglieder dahinter, als daß eine Abhängigkeit gesucht werden muß.

Dagegen ist die Zeichnung eines thronenden Mannes auf einem lokalen Vorratskrug von Ramat Raḥel (vor 598) teils als assyrisch, teils als griechisch bezeichnet worden.²⁰ Obwohl diese Scherben für die Frage der Interkulturation von großer Bedeutung sind, steht eine befriedigende Klassifikation, für die auch

¹³ Das Ende der Festung ist im Kontext der Zerstörungen von Askalon, Ekron und Timna oder, wie von mir vorgeschlagen, wenige Jahre später mit dem Feldzug Nebukadnezars II. gegen Juda zu sehen.

¹⁴ Es liegen noch keine genauen Angaben vor; die Rede ist von etwa einem Dutzend.

¹⁵ Wie z. B. E. Nodet, in: J. Briand & J.-B. Humbert (éds.), *Tell Keisan (1971-1976), une cité phénicienne en Galilée* (OBO.SA 1), Fribourg & Göttingen 1980, 125 fig. 35:2.

¹⁶ Vgl. u. a. J. Naveh, The Excavations at Meṣad Hašavyahu – Preliminary Report, *IEJ* 12 (1962) 89-113, hier fig. 9-10, Pl. 10-11; L. E. Stager, The Fury of Babylon. Ashkelon and the Archaeology of Destruction, *BAR* 22,1 (1996) 56-77, hier 60 mit Abb.

¹⁷ Von den vier Scherben mit dem Motiv werden zwei aus Askalon als chiotisch bezeichnet.

¹⁸ Vgl. O. Keel & C. Uehlinger, *Göttinnen, Götter und Gottessymbole* (Quaestiones Disputatae 134), Freiburg – Basel – Wien 1992, 210, 412 Abb. 200.

¹⁹ E. Stern, New Types of Phoenician Style Decorated Pottery Vases from Palestine, *PEQ* 110 (1978) 11-21; R. H. Dornemann, Preliminary Thoughts on the Tall Nimrin Krater, *SHAJ* V (1995) 621-628.

²⁰ S. Geva, The Painted Sherd from Ramat Raḥel, *IEJ* 31 (1981) 186-189.

zwei weitere Fragmente von solchen Zeichnungen desselben Kontextes wichtig sind, noch aus.

2. DIE GRIECHISCHEN IMPORTE DER PERSERZEIT

Die Perserzeit beginnt in Palästina mit der Eingliederung Phönikiens in das achämenidische Reich 526 durch Kambyses II. Dies hat zunächst keine erkennbaren Auswirkungen auf die Handelskontakte. So können hier durchaus noch Ostgriechen aktiv gewesen sein, die Zahl der ostgriechischen Importe des 6. Jhs. ist aber deutlich geringer als im späten 7. Jh. Es drängt sich der Eindruck auf, daß sich spätestens seit dem frühen 6. Jh. zunehmend Phöniker auf dem Markt behaupteten. Diese Entwicklung zu Gunsten der Phöniker wurde einerseits durch das Interesse der Achämeniden an phönikischer Unterstützung bei den Feldzügen nach Ägypten sowie der antigriechischen Haltung im Gefolge des Ionischen Aufstandes und der Perserkriege begünstigt. Andererseits folgt der Handel eigenen Gesetzen unabhängig von der Tagespolitik und den Beziehungen zwischen den diversen Staaten, so daß diese Ereignisse auch nur bedingt Einfluß gehabt haben könnten.

Zu den attischen Importen in Palästina sind einige Vorbemerkungen zu machen. Zwei Drittel dieser Vasenimporte entfallen auf sogenannte Schwarzfirnisware ohne figürliche Bemalung, aber mit Stempeldekoren in Form von Kerben oder kleinen Palmetten. Umgekehrt heißt das aber auch, daß ein Drittel der Importe aus bemalten Gefäßen besteht. Zieht man davon die nichtfigürlich bemalten Gefäße ab, sind derzeit grob gesprochen rund 700–800 'Bildvasen' nachzuweisen. Sie sind entweder in der älteren schwarzfigurigen oder der jüngeren rotfigurigen Technik bemalt. Der Anteil schwarzfigurig bemalter Gefäße liegt etwas höher.

Die meisten der 'Bildvasen' sind nur durch kleinste Scherben nachgewiesen, die lediglich eine gewisse Zuordnung, aber keine Identifikation der Darstellung erlauben. Es verbleiben etwa 160 Gefäße bzw. Scherben, bei denen die Bildinhalte deutlich sind oder zumindest Vermutungen über die Bildinhalte gemacht werden können. Nachfolgend werden die aussagefähigsten Vasenbilder in zeitlicher Abfolge vorgestellt, wobei die Klassifikation noch als vorläufig anzusehen ist.

2.1. Die spätarchaische Zeit: 540/30–500 v. Chr.

Die ältesten attischen Importe in Palästina gehören der Zeitstufe um 540/20 an. Es handelt sich um zwei schwarzfigurige Kleinmeisterschalen. Die eine zeigt antithetisch ein Huhn und einen Kampfhahn (Dan)²¹, die andere einen Komasten

²¹ Soweit kein Nachweis angezeigt wird, ist das Gefäß noch unpubliziert. Bei den anderen Zitaten wird in der Regel nur ein Nachweis mit Abbildung und die Aufnahme bei J. D. Beaz-

(Samaria²²). Zu den wenigen frühen nichtattischen Importen der Perserzeit gehört neben unverzierten ostgriechischen Waren eine böotische Lekanis (Proto-Maler, Akko²³) mit Pferde- oder Kentaurndarstellung.

Eine Amphora von Tel Megadim zeigt eine Frau, die etwas auf dem Kopf trägt, vielleicht eine Truhe. Es ist zu wenig erhalten, um das Motiv (Hochzeitszene?) eindeutig benennen zu können. Der Stil erinnert noch an Exekias, will man das Gefäß nicht einer ostgriechischen Werkstatt zuordnen. Die Scherbe einer Hydria von Geser²⁴ zeigt einen Löwenkopfwasserspeier. Dies verweist auf die beliebte Darstellung einer Brunnenszene, die entweder mit der Hydrophorie zu Ehren der Toten beim athenischen Fest der Anthesterien oder mit dem Holen des Wassers für das Brautbad verbunden sein kann.

Die Scherbe einer Schale aus Akko läßt zwar ein Gespann erkennen, nicht aber die dargestellte Szene. Das gilt auch für das Fragment mit Wagenlenker von der Halszone eines Volutenkraters aus Yafo.²⁵ Aus Bet-Schean kommt eine panathenäische Preisamphora mit Gespannmotiv (Maler der Warschauer Panathenäen²⁶).

Eine Halsamphora aus Askalon stellt den Ringkampf des Herakles mit dem fischleibigen Triton dar (*Pl. XLII:1*). Dieses Thema ist in der schwarzfigurigen Vasenmalerei dieser Zeit mehrfach dargestellt.²⁷

Eine Schale aus Sichem²⁸ zeigt vielleicht eine Kampfszene mit einem Mann und einem Reiter oder Kentaurn. Eine Schale von Tell Ġemmeh²⁹ könnte einen Athleten darstellen.

Von einer Schale aus Tell Keisan³⁰ ist gerade noch soviel erhalten, daß man auch hier eine mythologische Szene erkennen kann. Links sitzt eine Gestalt mit aufgestütztem Szepter. Rechts davor steht ihr zugewandt eine weibliche Gestalt.

ley angezeigt.

- 22 G. A. Reisner et al., *Harvard Excavations at Samaria*, Cambridge, MA, 1924, II 286 no. III 5a, Pl. 71:c.
- 23 Wenning, *Griechische Importe* (Anm. 1), 43, Taf. 4:3. Vgl. K. Kilinski, *Boeotian Black Figure Vase Painting of the Archaic Period*, Ann Arbor 1978, 55ff, 127.
- 24 R. A. S. Macalister, *The Excavation of Gezer. 1902-1905 and 1907-1909*, London 1912, III 212, Pl. 177:22.
- 25 K. Hitzl, *Die Entstehung und Entwicklung des Volutenkraters von frühesten Anfängen bis zur Ausprägung des kanonischen Stils in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei* (Archäologische Studien 6), Frankfurt am Main 1982, 412 Nr. 133.
- 26 J. D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971, 127 (ohne Abb.).
- 27 Vgl. G. Ahlberg-Cornell, *Herakles and the Sea-Monster in Attic Black Figure Vase Painting* (Skrifter utgivna av Svenska institutet; Athen. Serie in 4°, 33), Stockholm 1984.
- 28 N. L. Lapp, *The Stratum V Pottery from Balaṭah (Shechem)*, *BASOR* 257 (1985) 19-43, hier 34, 40 fig. 11:5; 12:6.
- 29 C. Clairmont, *Greek Pottery from the Near East: I, Berytus* 11 (1954/55) 85-139, hier 130 no. C 313, Pl. 30:6.
- 30 Briend & Humbert, *Tell Keisan* (Anm. 15), 126, Pl. 142:4.

Dieses Motiv entspricht Darstellungen der Athenageburt. Danach ist die sitzende Gestalt Zeus und die stehende die göttliche Geburtshelferin Eileithyia.

Ein Dinos oder Psykter von Tel Megadim zeigt eine Kalpis auf der Schulterzone. Dies erinnert an die oben genannte Hydria von Geser mit der Brunnenzene. Ein Krater von Sichem³¹ zeigt eine Wagenfahrt. Stilistisch nahe steht eine Lekythos von Tell el-Hesi³² mit einer gewandeten Person.

Rotfigurige Vasenbilder, die um 530 aufkommen, erreichen Palästina vereinzelt erst gegen Ende des 6. Jhs., so ein Krater von Sichem³³ mit einem Gespann.

Resümee: In dieser Phase dominieren noch keine bestimmten Gefäßtypen unter den Importen. Die Qualität der Malereien ist noch relativ hoch. Die Bilder stellen unbefangene griechische Mythen, Kultszenen und Alltagsbilder dar. Nichts weist auf eine Selektion für einen nichtgriechischen Markt. Die Fundorte liegen sowohl an der Küste als auch im Binnenland und ergeben kein Verbreitungsmuster.

2.2. Die frühklassische Zeit: 500–480/70

Drei rotfigurige Schalen von Tell en-Naṣbeh³⁴, Tell Ġemneh³⁵ und Tell Abu Hawam³⁶ lassen sich dem Pithos-Maler in der Übergangsphase zur frühklassischen Zeit zuweisen. Der Innenboden zeigt jeweils einen Symposiasten in eigenartiger Rückansicht. Außen waren die Schalen nicht bemalt. Rotfigurige Vasen sind in dieser Phase weiterhin noch deutlich in der Minderheit, verdrängen aber ab etwa 470 die schwarzfigurigen Gefäße vollständig.

Ein schwarzfiguriger Skyphos von Tel Qasile³⁷ stellt eine Tanzende dar; von einer weiteren Figur ist noch ein Fuß erhalten. Zwei Schalen von Dor³⁸ und Tell Ġemneh³⁹ zeigen einen Sitzenden. Die Figur auf der Schale von Tell Ġemneh hält eine Lyra auf dem Schoß. Die Darstellung erschließt sich nicht weiter.

³¹ Lapp, Balaṭah (Anm. 28), 27, 39 fig. 8; 10:1-5.

³² M. K. Risser & J. A. Blakely, in: W. J. Bennett, Jr. & J. A. Blakely (eds.), *Tell el-Hesi. The Persian Period (Stratum V)*, Winona Lake, IN, 1989, 96 no. 25, fig. 67:25, 90:1.

³³ Lapp, Balaṭah (Anm. 28), 27, 29, 39 fig. 9:6, 8, 13; 10:6, 8, 13.

³⁴ C. C. McCown, *Tell en-Naṣbeh. Excavated under the Direction of the Late William Frederick Badé. Vol. I: Archaeological and Historical Results*, Berkeley – New Haven 1947, 176, 304, Pl. 59:4; ARV² 140 no. 40.

³⁵ J. H. Iliffe, Pre-Hellenistic Greek Pottery in Palestine, *QDAP* 2 (1933) 15-26, hier 21f no. 19, Pl. 7b:3; ARV² 140 no. 55.

³⁶ R. W. Hamilton, Excavations at Tell Abu Hawām, *QDAP* 5 (1935) 1-69, hier 16 no. 23, Pl. 12:23; ARV² 141 no. 65.

³⁷ B. Maisler (Mazar), The Excavation at Tell Qasile: Preliminary Report, *IEJ* 1 (1950/51) 194-218, hier 212 fig. 14d.

³⁸ E. Stern, Excavations at Tell Dor. A Canaanite-Phoenician Port-City on the Carmel Coast, *Qadmoniot* 20 (no. 79-80) (1987) 66-81 (hebr.), hier 70 mit Abb.

³⁹ Iliffe, Pre-Hellenistic Greek Pottery (Anm. 35), 18 no. 10, Pl. Ib:5.

Das gilt auch für die Scherbe mit dem Oberkörper zweier Personen auf einer Schale aus Askalon.⁴⁰

Etwa ein Dutzend Lekythen sind weitgehend oder soweit erhalten, daß die Darstellung erkennbar wird. Eine Lekythos aus Dor⁴¹ zeigt Dionysos und Ariadne. Dieses Motiv mit sitzender und stehender Figur kehrt bei einer etwas jüngeren Lekythos von Tell Ġemmeh⁴² wieder. Eine Lekythos aus Geser⁴³ (The Class of Athens 581) stellt den bekränzten Dionysos gelagert in einer Höhle dar (Pl. XLII:2). Zweige sind in dieser Phase selbst bei nichtdionysischen Darstellungen beliebt. Eine weitere Lekythos der gleichen Gruppe, gefunden in Bat Yam⁴⁴, variiert das Thema mit Dionysos und Ariadne auf einer Kline, eingerahmt von zwei Satyrn. Vielleicht kehrt diese Darstellung auf einer Lekythos von Atlit⁴⁵ wieder, doch ist die Zeichnung schon so grob, daß kaum mehr zu erkennen ist, ob und durch wen die Kline besetzt ist. Ein Fragment einer Lekythos aus Akko zeigt eine tanzende Mänade mit hochgeschwungenem Tympanum und mag ebenfalls in diese Reihe gehören. Thematisch läßt sich das Bodenbild einer Schale aus Geser⁴⁶ (Leafless Group) anschließen, das einen eilenden oder tanzenden Satyrn zeigt.

Eine Lekythos aus Askalon(?) (Beldam-Maler) stellt den Kampf des Herakles mit dem Nemeischen Löwen dar, seitlich gerahmt von einer Göttin (statt Iolaos) und Athena. Herakles ringt aufrechtstehend mit dem Löwen; seine Keule liegt am Boden. Die Köpfe der Kämpfenden sind den Göttern zugewandt. Rankenzweige laufen durch die Komposition. Eine andere Lekythos von Bat Yam⁴⁷ (Maler von Brüssel A 2130) gibt ein weiteres Abenteuer des Herakles wieder, den Kampf mit Kyknos. In das Geschehen greifen Athena und Ares, der Vater des Kyknos, mit ein. Noch eine weitere Tat des Herakles ist auf einer Lekythos aus Tell Ġemmeh⁴⁸ (Art des Haimon-Malers) dargestellt, der Dreifußraub. Prozessionsartig sind Leto, Apollon, Herakles und Athena in Richtung nach rechts

⁴⁰ W. J. Phythian-Adams, Report on the Stratification of Askalon, *PEFQSt* 1923, 60-84, hier 75f no. 36/37, Pl. 4:9.

⁴¹ E. Stern, The Many Masters of Dor. Part III: The Persistence of Phoenician Culture, *BAR* 19,3 (1993) 38-49, hier 38 mit Abb.

⁴² W. M. F. Petrie, *Gerar* (BSAE 43), London 1928, 20, Pl. 46:3.

⁴³ Iliffe, Pre-Hellenistic Greek Pottery (Anm. 35), 17f no. 5, Pl. Vb:1; *ABV* 493 no. 103.

⁴⁴ E. Stern, *Material Culture of the Land of the Bible in the Persian Period 538-332 B.C.*, Warminster & Jerusalem 1982, fig. 234b; *ABV* 500 no. 64.

⁴⁵ C. N. Johns, Excavations at 'Atlit (1930-1931): The South-Eastern Cemetery, *QDAP* 2 (1933) 41-104, hier 47, 59, 73 no. 529, Pl. 21; *ABV* 541 no. 74.

⁴⁶ Macalister, *Gezer* (Anm. 24), III 212, Pl. 177:15; *ABV* 713 no. 207IV.

⁴⁷ K. Katz, P. P. Kahane & M. Broshi (eds.), *From the Beginning: Archaeology and Art in the Israel Museum*, Jerusalem & London 1968, 94 fig. 81; Stern, *Material Culture* (Anm. 44), fig. 234a; *ABV* 510 no. 15; Beazley, *Paralipomena* (n. 26), 249 no. 15.

⁴⁸ Iliffe, Pre-Hellenistic Greek Pottery (Anm. 35), 18f no. 11 Pl. VIa-b; *ABV* 546 no. 228.

aufgereiht. Auch hier finden sich die Efeuzweige, ebenso bei einer weißgrundigen Lekythos von Tel Michal⁴⁹ mit einem Tierfries.

Anderer Natur ist die Darstellung auf einer schon späten schwarzfigurigen Lekythos aus Askalon.⁵⁰ Sie zeigt eine einzelne stehende Figur, eine langgewandete weibliche Gestalt; man könnte an Athena wie auf den panathenäischen Preisamphoren denken. Eine Lekythos von Tell Ġemmeh⁵¹ zeigt eine verwandte Darstellung.

Daneben dominiert geradezu eine Flut von Schalen der Haimon-Gruppe die schwarzfigurigen Bilder im ersten Drittel des 5. Jhs. Innerhalb der zugeordneten Schalen wird man noch zu Werkstatt differenzierungen kommen können. Es handelt sich um eine regelrechte Massenware, auch wenn jedes Gefäß anders dekoriert ist. Etwa 130 Schalen von 22 Fundorten sind bekannt; auffällig ist die hohe Konzentration dieser Ware in Akko, wo mindestens 85 Schalen nachgewiesen sind. Typisch für die Schalen ist der sehr skizzenhafte Stil. Überwiegend sind mythologische Szenen, gerahmt von Palmetten, in einem Bildband zwischen den Henkeln wiedergegeben. Beliebt waren vor allem dionysische Motive, sitzende und gelagerte Figuren, vielleicht Dionysos und Ariadne (Pl. XLIII:3), sowie tanzende Satyrn und Mänaden mit Thyrsosstab.⁵² Efeuzweige sind in den Zwischenräumen ausgebreitet. Unter den übrigen Themen finden sich ein Kampf zwischen Reitern und Fußkämpfern (Akko⁵³), zweimal Ödipus und die Sphinx (Tell Ġemmeh⁵⁴) und vielleicht das Parisurteil(?) (Atlit⁵⁵), vier Personen vor dem an einem Felsen sitzenden Paris mit Hirtenstab. Auch das Bild eines Pferdeführers (Tell Ġemmeh) (Pl. XLIII:4) und eine Gespannszene (Tell Abu Hawam⁵⁶) sind zu erwähnen.

Neben den drei Schalen des Pithos-Malers lassen sich nur drei weitere rotfigurige Vasen den schwarzfigurigen Gefäßen dieser Phase gegenüberstellen.

⁴⁹ R. Marchese, in: Z. Herzog, G. Rapp, Jr. & O. Negbi (eds.), *Excavations at Tel Michal, Israel*, Minneapolis & Tel Aviv 1989, 151f no. 28, fig. 10:2, Pl. 66:11 (entgegen R. Marchese kaum böotisch).

⁵⁰ Iliffe, *Pre-Hellenistic Greek Pottery* (Anm. 35), 18 no. 6, Pl. Vb:3.

⁵¹ Clairmont, *Greek Pottery* (Anm. 29), 114 no. B 131 (ohne Abb.).

⁵² Vgl. u. a. Petrie, *Gerar* (Anm. 42), Pl. 46:7; M. Dothan, Akko: Interim Excavation Report First Season, 1973/4, *BASOR* 224 (1976) 1-48, hier 22 fig. 21; M. F. Vos, *Attic Black-figured Vases* (CVA The Netherlands, Fasc. 2), Leiden 1978, 12f, Pl. 63:8-9; E. Stern, *Tel Dor – an East-West Trading Centre in the Bronze and Iron Ages*, *EI* 25 (1996) 268-273, hier 271 fig. 7b.

⁵³ A. Raban, A Group of Imported 'East Greek' Pottery from Locus 46 at Area F on Tel Akko, in: M. Heltzer, A. Segal & D. Kaufman (eds.), *Studies in the Archaeology and History of Ancient Israel* (FS M. Dothan), Haifa 1993, 73-98, hier 95 fig. 20.

⁵⁴ Petrie, *Gerar* (Anm. 42), 20, Pl. 46:5-6.

⁵⁵ Johns, *Excavations at 'Atlit* (Anm. 45), 47, 102 no. 979 Pl. 35; ders., *Excavations at Pilgrims' Castle, 'Atlit*, (1932): *The Ancient Tell and the Outer Defences of the Castle*, *QDAP* 3 (1934) 145-164, hier 147, Pl. 59:1.

⁵⁶ Hamilton, *Tell Abu Hawam* (Anm. 36), 15 no. 11, Pl. 12:11.

Eine Lekythos aus Akko bildet eine Nike ab. Eine Schale(?) von Tell el-Hesi⁵⁷ (Negro Alabaster Group) gibt in der sogenannten Six-Technik eine Amazone mit *kalos*-Beischrift wieder. Von einem qualitätvollen Krater aus Akko der Zeit um 490/80 (in der Nachfolge der Berliner Malers) ist leider nur ein Jünglingskopf mit Haarbinde erhalten.

Resümee: Für die Zeit von 500–480/70 sind fast nur noch Schalen und Lekythen anzuführen. Bei den mythologischen Themen scheinen solche Bilder bevorzugt, die man kannte, d. h. Herakles-Taten, die vor dem Hintergrund des altorientalischen Helden gelesen werden konnten, oder die Sphinx als Mischwesen altorientalischer Tradition. Der hohe Anteil dionysischer Motive überrascht. Dabei ist zu sehen, daß sich hier das altorientalische Bankett fortsetzen, umgekehrt sich aber auch die Funktion der Importkeramik andeuten könnte, als Gefäße, die bei frohen bis ausgelassenen, meist privaten Festivitäten benutzt wurden. Schalen und Lekythen stellen nicht zwei unterschiedliche Funktionsbereiche dar, sondern lassen sich komplementär erklären: Der Gastgeber verwöhnte seine Gäste nicht nur mit gutem Wein, sondern auch mit feinen Essenzen. Die Skizzenhaftigkeit der Schalen der Haimon-Gruppe könnte anzeigen, daß es mehr auf den Besitz von solcher Ware ankam, als darauf, was auf ihnen dargestellt war. Schon gar nicht kam es auf Qualität an. Lediglich der rotfigurige Krater aus Akko bedurfte der Hervorhebung in dieser Hinsicht. Bilder, die typisch griechische Gebräuche und Kulte darstellen, sind nicht mehr vertreten. Diese Interpretationen aus östlicher Sicht müssen indes durch die Einbeziehung der Verhältnisse in Athen relativiert werden.⁵⁸

Das Repertoire der Importe dieser Phase in Palästina weicht insgesamt von dem der spätarchaischen Zeit vor 500 so sehr ab, daß man nach Gründen für diese Veränderung fragen muß. Darin scheint sich weniger die politische Situation von Ionischem Aufstand und Perserkriegen zu spiegeln als vielmehr die generelle Marktsituation in Athen selbst. In der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei in dieser Zeit ist ein durchgehender Qualitätsverlust festzustellen, nicht zuletzt, weil die neue rotfigurige Technik sich als vorrangig durchgesetzt hat. Da die rotfigurigen Gefäße offenbar noch sehr teuer blieben, wurde der Markt mit Billigwaren überschwemmt. Dabei ist eine Entwicklung zur Spezialisierung in dem Sinne zu beobachten, daß Töpfer und Maler einen bestimmten Gefäßtyp und z. T. auch bestimmte Bildmotive und Dekorformen bevorzugten. Das führte dazu, daß für den Export große Vasenmengen einer Werkstatt aufgekauft wurden, die dann selbst noch im Importland als Komplexe gleichartiger Waren begegnen, wie z. B. die vielen Schalen der Haimon-Gruppe in Akko oder andern-

⁵⁷ Bennett & Blakely, *Tell el-Hesi* (Anm. 32), 105 no. 67 fig. 83:67, 105, 133:67.

⁵⁸ Für die Beurteilung der attischen Vasenmalerei generell beziehe ich mich auf J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974; ders., *Red Figure Vases: The Archaic Period*, London 1975; ders., *Red Figure Vases: The Classical Period*, London 1989; ders., *Early Greek Vase Painting, 11th to 6th centuries BC.*, London 1998.

orts Gruppen bestimmter Lekythostypen. Dies wird noch deutlicher, nimmt man die nicht figürlich verzierten Gefäße hinzu.

In Athen bleibt das Repertoire der Bildthemen weiterhin sehr breit; Heraklestaten oder dionysische Szenen sind hier nicht dominant. Daß sich unter den Importen in Palästina dagegen Konzentrationen dieser Themen finden, mag einerseits mit dem Ankauf und Angebot eben bestimmter Werkstattproduktionen erklärt werden, andererseits wird man nicht ausschließen dürfen, daß die Interessen und Vorlieben der Käufer mittelfristig das Angebot beeinflussen.

2.3. Die frühklassische Zeit: 475–450

Neben den Schalen der Haimon-Gruppe, die sich vielleicht ins zweite Viertel des 5. Jhs. fortsetzen, sind für diese Phase kaum andere schwarzfigurige Vasen anzuzeigen, dagegen eine Gruppe rotfiguriger Gefäße, teils von deutlich besserer, teils von ähnlich geringer Qualität. Ein Rhyton von Tell Ġemneh⁵⁹ in Form eines weiblichen Kopfes mit Kuhohren (*Pl. XLIV:5*) könnte Io darstellen, die von Hera vor den Nachstellungen des Zeus in eine Kuh verwandelt worden ist. Der Gefäßhals zeigt ein Kampfbild, sei es mit Reiter/Amazone oder mit Kentaur. Ein Fragment aus Akko⁶⁰ stellt einen Apobaten einer mythologischen Szene dar, vielleicht Dionysos.⁶¹

Eine Lekythos von Tell el-Ĥesi⁶² zeigt eine geflügelte Frau, vielleicht Nike (Bowdoin-Maler). Die weibliche Figur auf einem Krater aus Asdod⁶³ läßt sich nicht benennen. Eine Lekythos aus Atlit⁶⁴ gibt eine enteilende Frau (Aischines-Maler) einer mythologischen Szene wieder, ohne daß der Verfolger dargestellt ist. Zu vergleichen sind sich umblickende weibliche Figuren auf einer Lekythos von Tel Michal⁶⁵, die man lieber soweit herab als noch vor 490 datieren möchte, wie vorgeschlagen wurde, und auf einer Schale geringer Qualität und schlechter Erhaltung von Tell Ġemneh.⁶⁶ Von noch geringerer Qualität ist ein Rhyton von Tell el-Ĥesi⁶⁷, das die geflügelte Eos in Verfolgung des Kephalos zeigt; die Gegenseite des Gefäßes scheint ein ähnliches Motiv wiederzugeben.

⁵⁹ Petrie, *Gerar* (Anm. 42), 20, Pl. 46:8, 11.

⁶⁰ Raban, *A Group* (Anm. 53), 95 fig. 21:3.

⁶¹ Vgl. *LIMC* III Taf. 352.

⁶² Bennett & Blakely, *Tell el-Hesi* (Anm. 32), 100, 102 no. 52, fig. 85:52, 98, 133:52; Beazley, *ARV*² 680 no. 67.

⁶³ M. Dothan et al., *Ashdod II-III: The Second and Third Seasons of Excavations, 1963, 1965* ('Atiqot 9-10, Engl. Ser.), Jerusalem 1971, 115, Pl. 54:3.

⁶⁴ Johns, *Excavations at 'Atlit* (Anm. 45), 47, 59, 74, 79, 83f no. 307, Pl. 22; *ARV*² 712 no. 99.

⁶⁵ Herzog et al., *Tel Michal* (Anm. 49), 150f fig. 10/2:26, Pl. 66:9.

⁶⁶ Petrie, *Gerar* (Anm. 42), 20, Pl. 46:13.

⁶⁷ Bennett & Blakely, *Tell el-Hesi* (Anm. 32), 102f no. 54, fig. 70:54, 99.

Eine langgewandete weibliche Figur in etwas flüchtigem Stil auf einer Lekythos von Tell Abu Hawam⁶⁸ ist in stehender Haltung dargestellt. Da nur die untere Gefäßpartie erhalten ist, kann das Motiv nicht benannt werden. Das gilt auch für den Jünglingskopf einer Schale von Geser.⁶⁹ Ein Kraterfragment aus Sichem⁷⁰ mit den Händen eines Wagenlenkers dürfte eher dieser Phase zugehören als dem schon genannten Krater der spätarchaischen Zeit, dem es zugeordnet worden ist. Ein anderer Krater aus Sichem⁷¹ zeigt zwei Tanzende, die eine mit Krotala/Kastagnetten.

Bemerkenswert ist ein Krater von Tell Ġemneh⁷², von dem nur Reste zweier gewandeter Figuren, der Knotenstockes einer der Personen und das Hinterteil eines Pferdes (der Schweif vor dem Gewand) erhalten sind. Ein Fragment eines Kolonnenkraters vom gleichen Ort⁷³ läßt sich als zeitgleich einordnen, doch ist von der Darstellung nur der Hinterkopf einer Figur erhalten.

Zu den in Palästina seltenen Motiven griechischer Sportdarstellungen gehören ein Hoplitodromos, ein Waffenläufer, auf einer Amphora aus Akko⁷⁴ besserer Qualität (*Pl. XLIV:6*), und ein Diskobol(?) auf einem Krater aus Dor.

Resümee: Bis auf die beiden Sportdarstellungen handelt es sich bei den rotfigurigen Gefäßbildern dieser Phase offenbar nur um mythologische Motive. Auffällig ist im Vergleich mit den schwarzfigurigen Vasen das Fehlen dionysischer Motive einschließlich des Symposienszenarios. Bemerkenswert scheint auch, daß bislang keine spezifisch erotischen Motive nachzuweisen sind. Pädèrasie als Hintergrund mancher dieser Darstellungen war in Palästina vermutlich nicht verbreitet.

2.4. Die hochklassische Zeit: 450–430/20

Zu den wenigen vollständiger erhaltenen Kratern unter den griechischen Importen in Palästina gehört ein Glockenkrater aus Samaria⁷⁵, jetzt in Istanbul, der der spätesten Schaffenszeit des Niobiden-Malers bzw. seiner Gruppe um 450 zugewiesen worden ist. Der Niobiden-Maler reflektiert in vielen seiner Werke die zeitgenössische große Wandmalerei. Auf der Vorderseite des Kraters ist ein Opfer an Apollon dargestellt, auf der Rückseite die Verfolgung einer Frau durch einen jungen Mann, gerahmt von einer Frau und einem Mann. Ob in dem Verfolger u. a. wegen des geschulterten Petasos Theseus zu sehen ist, der Ariadne

⁶⁸ Clairmont, *Greek Pottery* (Anm. 29), 126 no. C 248, Pl. 28:7.

⁶⁹ Macalister, *Gezer* (Anm. 24), III 212, Pl. 177:19.

⁷⁰ Lapp, *Balaṭah* (Anm. 28), 25, 29, 39 fig. 9:7; 10:7.

⁷¹ Lapp, *Balaṭah* (Anm. 28), 29, 39 fig. 9:9; 10:9.

⁷² Iliffe, *Pre-Hellenistic Greek Pottery* (Anm. 35), 21 no. 18, Pl. 7a:6 (um 45° zu drehen).

⁷³ Clairmont, *Greek Pottery* (Anm. 29), 121 no. C 204, Pl. 26:4.

⁷⁴ Raban, *A Group* (Anm. 53), 95 fig. 21:2.

⁷⁵ Reisner et al., *Samaria* (Anm. 22), II 55, 284, 287 no. III 6a, Pl. 69o, 70a-b; *ARV²* 603 no. 41.

raubt, mag erwogen werden. Ein zweiter Krater aus Samaria⁷⁶, nur in Fragmenten erhalten, stammt aus der gleichen Werkstatt (?) und variiert das Motiv der Verfolgung einer Frau.

Ein Krater aus Akko⁷⁷ zeigt eine gewandete Figur mit geschulterter Lanze. Ein Fragment von Tell el-Far'a Süd, jetzt in Oxford, ordnet sich zeitlich hier ein und stellt eine Frau dar, die etwas trägt oder hält. Ein Krater aus Dor⁷⁸ zeigt zwei sich gegenüberstehende Männer, vielleicht Trainer und Athlet. Von einem Krater aus Yafo ist ein Randfragment erhalten, das die bekränzten Köpfe eines bärtigen Mannes und einer Frau zeigt, vielleicht Symposiasten, ebenso wie der bekränzte Kopf eines Mannes auf einem anderen Kraterfragment aus Samaria⁷⁹. Ein Krater sehr guter Qualität aus Askalon⁸⁰, dem Kleophon-Maler nahestehend, stellt drei Figuren einer Opferszene dar, eine Frau mit Kanoun, davor ein junger Mann, vor ihm ein Kind.

Vollends in den häuslichen Bereich verweist eine Lekythos des Bet Pelet-Malers von Tell el-Far'a Süd⁸¹, jetzt in Oxford, die eine Frau vor der Säulenarchitektur ihres Hauses zeigt (*Pl. XLV:7*). Etwas jünger ist die Lekythos des Phiale-Malers von Tell Ġemmeh⁸². Sie stellt eine sitzende Frau dar, der von einer Frau die geöffnete Schmuckschatulle gebracht wird. Dies könnte ein Hochzeitsmotiv sein.

Eulenskyphoi⁸³ des zweiten und dritten Viertels des 5. Jhs. waren quasi Souvenirbecher aus Athen mit dem Stadtwappen (Eule der Athena wie auch auf den Münzen). Sie sind aber kein Beweis für einen Besuch ihres Besitzers in Athen, sondern haben zusammen mit anderen Gefäßen über den Handel Verbreitung gefunden.

Mythologisch ist dagegen die Darstellung auf einer weißgrundigen Lekythos von Tell Ġemmeh⁸⁴ mit einer sitzenden, offenbar geflügelten Figur. Von einem Satyrn auf einem Krater aus Dor sind gerade einmal die Füße und der Boden eines Weinschlauches erhalten, wenn diese Deutung zutrifft. Ein Krater von Tell Ġemmeh⁸⁵ zeigt den Raub eines Knaben, ohne daß Eindeutigkeit über die mythologische Zuordnung zu gewinnen ist. Ein Jünglingskopf mit Stirnbinde

⁷⁶ Reisner et al., *Samaria* (Anm. 22), 55, 287 no. III c, g, h, Pl. 71h:2, 4-5; ARV² 602 no. 27.

⁷⁷ Raban, *A Group* (Anm. 53), 95 fig. 22:4.

⁷⁸ Iliffe, *Pre-Hellenistic Greek Pottery* (Anm. 35), 22 no. 20, Pl. 7b:2.

⁷⁹ Crowfoot et al., *Objects* (Anm. 7), 213, Pl. 18:4.

⁸⁰ L. E. Stager, *Why Were Hundreds of Dogs Buried at Ashkelon?*, *BAR* 17,3 (1991) 26-42, hier 35 mit Abb.

⁸¹ P. R. S. Moorey, *Archaeological Artefacts and the Bible*, Oxford 1969, 9, 58 fig. 24; ARV² 729 no. 4.

⁸² Petrie, *Gerar* (Anm. 42), 20, Pl. 46:4; ARV² 1022 no. 125.

⁸³ Vgl. Stager, *Hundreds of Dogs* (Anm. 80), 30, 34 mit Abb. (Askalon); Stern, *Tel Dor* (Anm. 52), 271 fig. 7a:2 (Dor).

⁸⁴ Clairmont, *Greek Pottery* (Anm. 29), 114 no. B 132 (ohne Abb.).

⁸⁵ Iliffe, *Pre-Hellenistic Greek Pottery* (Anm. 35), 22 no. 21, Pl. 7b:4.

von einem Krater aus Dor steht dem Kleophon-Maler nahe. Scherben mit Gewandfragmenten wie ein Krater(?) von Tell el-Hesi⁸⁶, eine Schale(?) von diesem Ort⁸⁷ oder eine Oinochoe(?) von Samaria⁸⁸ erlauben keine Motivbestimmung.

Auf Symposien deutet ein Krater von Tell el-Hesi (?)⁸⁹ mit dem Fragment des Speisetischchens vor dem Symposiasten. Eine Auloi spielende Figur zeigt die grobe Malerei eines Kraters von Tell el-Hesi⁹⁰. Von besserer Qualität ist die Krotalatänzerin einer Scherbe aus Dor⁹¹ um 430. Vielleicht in diesen Motivkreis gehören auch die Fragmente von drei Krateren von Asdod⁹², Tell el-Hesi⁹³ und Akko⁹⁴ mit bekränzten Köpfen.

Eine Bauchlekythos von Tell Gemme⁹⁵ ist mit einer Sphinx bemalt.

Eine nur durch eine Zeichnung bekanntgemachte Lekythos von Tell es-Safi⁹⁶ gehört zu den seltenen weißgrundigen Grablekythen in Palästina. Sie stellt eine Frau dar, die ein Alabastron zum Grab trägt.

Resümee: In der hochklassischen Zeit Athens, die sich mit den Namen Perikles, Phidias und Parthenon verbindet, setzen sich die mythologischen Themen fort; besonders Verfolgungsszenarien sind beliebt. Daneben kommt der private Bereich in der Motivik stärker auf, sowohl als kultische Handlung in der familiären Frömmigkeit, nämlich Opfergang und Gang zum Grab, als auch neu mit Symposiastenszenen. Unter den Importen in Palästina fehlen weiterhin Erotika; auffällig gering ist auch der dionysische Bereich vertreten. Darstellungen von Athleten sind bislang nicht sicher nachzuweisen.

Kratre dominieren eindeutig; sonst sind fast nur noch Lekythen zu nennen. Die Qualität schwankt, doch überwiegen die besseren Malereien, speziell bei den Krateren. Die Quantität der Importe nimmt zu.

⁸⁶ Bennett & Blakely, *Tell el-Hesi* (Anm. 32), 103 no. 60, fig. 73:60, 102.

⁸⁷ Bennett & Blakely, *Tell el-Hesi* (Anm. 32), 104 no. 62, fig. 79:62, 103.

⁸⁸ Reisner et al., *Samaria* (Anm. 22), II 55, 287 no. III 6f, s, Pl. 71h:3, 6.

⁸⁹ J. H. Iliffe, Greek Potsherds Found in Palestine, *Palestine Museum Bulletin* IV (1927) 14, pl. 7 (up-side-down). Vgl. Reisner et al., *Samaria* (Anm. 22), II 288 no. III 8, Pl. 71h:7; 287 no. III 6,r.

⁹⁰ Bennett & Blakely, *Tell el-Hesi* (Anm. 32), 104 no. 66, fig. 84:66, 104.

⁹¹ Stern, *Excavations at Tell Dor* (Anm. 38), 70 mit Abb.

⁹² F. L.-F. Deltombe, *Israel contre les Philistins, Bible et Terre Sainte* 71 (1965) 4-5 mit Abb.

⁹³ Bennett & Blakely, *Tell el-Hesi* (Anm. 32), 99 no. 48, fig. 69:48, 95.

⁹⁴ Raban, *A Group* (Anm. 53), 95 fig. 22:3.

⁹⁵ Iliffe, *Pre-Hellenistic Greek Pottery* (Anm. 35), 17, 19f no. 13, Pl. 6d.

⁹⁶ F. J. Bliss & R. A. S. Macalister, *Excavations in Palestine (1898-1900)*, London 1902, 102 fig. 40 (nur Umzeichnung). Einige weitere, besser erhaltene weißgrundige Grablekythen in den kirchlichen Museen Jerusalems werden ohne gesicherte Handhabe als "aus Hebron" bzw. "aus Palästina" stammend bezeichnet, doch dürften sie über den Kunsthandel ins Land gelangt sein.

2.6. Die hochklassische Zeit: 420–400/390, sogenannter reicher Stil

Scherben nur mit Gewandfragmenten, die keine Motivdeutung erlauben, sind zu zahlreich, um hier aufgelistet werden zu können; das gilt auch für den wehenden Mantel auf einem Kraterfragment von Tell Gemme⁹⁷ oder das Fragment mit einer Lyra auf einer Kotyle(?) aus Samaria⁹⁸. Eine Schale (?) aus Samaria⁹⁹ stellt einen Symposiasten mit Oinochoe in der Rechten dar. Ein Skyphos aus Akko¹⁰⁰ zeigt einen Jüngling mit Haarbinde und Beischrift (*Pl. XLV:8*). Ein Skyphos aus Dor¹⁰¹ gruppiert einen nackten Satyrn mit Thyrsosstab mit einer in ihr Gewand eingehüllten Frau. Ein Krater aus Dor¹⁰² bildet in einem etwas flüchtigen Stil eine Nike ab. Besondere Beachtung verdient ein Kraterfragment von Tel Megadim. Es zeigt eine reichgewandete Figur, vielleicht einen Priester, vor einem Gefäß mit Zweigen (*Pl. XLVI:9*). Ob hier ein Adonisfest gemeint sein kann, bedarf noch weiterer Untersuchungen. Ein Krater aus Dor¹⁰³ stellt Herakles im Garten der Hesperiden dar. Herakles sitzt und schaut zu, derweil sich eine Schlange um den Baumstamm mit den Früchten windet (*Pl. XLVI:10*), ein interessantes Motiv im Vergleich mit Gen 3.

Ein Krater aus Askalon¹⁰⁴ mit einem Satyrn mit Thyrsosstab ist als süditalischer Import des 4. Jhs. angezeigt worden. Er dürfte aber wohl noch gegen Ende des 5. Jhs. zu datieren sein und stammt eher aus einer attischen Werkstatt, auch wenn sonst seit etwa dieser Zeit einige unteritalische Importe nach Palästina gelangten. Ein Krater aus Asdod¹⁰⁵ zeigt einen Satyrn mit Auloi. Ein Glockenkrater des Modica-Malers aus Michmoret¹⁰⁶ bildet eine tanzende Mänade mit einem Satyrn ab.

Von der Darstellung her nicht näher beschreibbar sind ein Krater von Bir er-Ruqeis mit einem bekränzten bärtigen Mann, ein Krater aus Akko mit einem Jüngling mit Binde im Haar, zwei Kratere aus Lachisch und Akko, von denen jeweils nur ein Körperfragment eines Jünglings erhalten blieb. Ein Krater aus Akko zeigt den Kopf einer Mänade, ein Krater aus Dor vielleicht den Kopf eines Silens.

⁹⁷ Iliffe, *Pre-Hellenistic Greek Pottery* (Anm. 35), 22 no. 23, Pl. 7b:6.

⁹⁸ Crowfoot et al., *Objects* (Anm. 7), 213, 215, Pl. 18:15.

⁹⁹ Reisner et al., *Samaria* (Anm. 22), II 55, 287 no. III 6i, Pl. 71a.

¹⁰⁰ Raban, *A Group* (Anm. 53), 95 fig. 21:1.

¹⁰¹ E. Stern, *The Beginning of the Greek Settlement in Palestine in the Light of the Excavations at Del Dor*, in: S. Gitin & W. G. Dever (eds.), *Recent Excavations in Israel. Studies in Iron Age Archaeology* (AASOR 49), Winona Lake, IN, 1989, 107–124, hier 113 fig. 6:9; R. Wenning, ebd. 118 Tabelle 1.

¹⁰² Iliffe, *Pre-Hellenistic Greek Pottery* (Anm. 35), 23 no. 28, Pl. 7b:7.

¹⁰³ Iliffe, *Pre-Hellenistic Greek Pottery* (Anm. 35), 22 no. 22, Pl. 7b:5.

¹⁰⁴ Stager, *Hundreds of Dogs* (Anm. 80), 34 mit Abb.

¹⁰⁵ Dothan et al., *Ashdod II-III* (Anm. 63), 115, Pl. 54:2.

¹⁰⁶ Waldbaum, *Greeks* (Anm. 4), 6 fig. 5; *ARV*² 1708 no. 3'.

Ein Pyxisdeckel aus Samaria¹⁰⁷ ist mit geflügelten Eroten verziert. Ein Krater von Tell Keisan¹⁰⁸ zeigt einen Symposiasten auf dem Kissen ruhend. Eine Schale (?) aus Samaria¹⁰⁹ bietet eine Darstellung des bei Symposien beliebten Kottabosspiels, bei dem es galt, die Neige des Weins auf ein bestimmtes Ziel zu schleudern. Eine Schale aus Akko¹¹⁰ stellt eine junge Frau mit Opferkorb, dem Kanoun, dar. Ein Skyphos (oder Kantharos) aus Michmoret¹¹¹ zeigt zwei Jünglinge in der Palästra, einer sitzend und nackt, der andere stehend mit Schultermantel und Strigilis in der Linken.

Ein Krater aus Dor¹¹² (Kekrops-Maler?) stellte eine größere Szene dar, von der die erhaltene Scherbe einen markanten Barbaren, vielleicht einen Perser, zeigt. Verschiedene Fragmente der Zeit um 400 bzw. vom Anfang des 4. Jhs. bleiben noch unklar hinsichtlich des Motivs; so eine stark bewegte Gewandfigur (einer Gigantomachie?) auf einem Krater aus Yafo, die im Stil an den Suessula-Maler erinnert, die ruhig stehende Figur auf einem Krater aus Michmoret¹¹³, der als Spätwerk des Malers von München 2335 gilt, dem auch der Jüngling auf einem Krater aus Dor (?)¹¹⁴ zugewiesen worden ist, die sitzende Figur auf einem Krater oder einer Amphora aus Geser¹¹⁵, die sitzende männliche Gestalt von bester Qualität auf einem Krater von Akko¹¹⁶ und die weibliche Figur auf einem Krater aus Dor.¹¹⁷ Verschiedene Manteljünglinge folgen einem Standard auf der Rückseite von Krateren und Skyphoi in meist geringerer Qualität, so auf Gefäßen aus Akko, Dor¹¹⁸, Ruqeis¹¹⁹, Samaria¹²⁰ und Tell Abu Hawam.¹²¹

Resümee: Die Tendenzen der Parthenonzeit setzen sich zunächst unverändert fort; das gilt besonders für mythologische Themen und Symposienmotive. Dann verändert sich aber die Thematik mythologischer Darstellungen. Nicht mehr die großen Sagenerzählungen finden Interesse, sondern der dionysische

107 Crowfoot et al., *Objects* (Anm. 7), 213, Pl. 18:6. Vgl. ferner Clairmont, *Greek Pottery* (Anm. 29), 127 no. C 263, Pl. 28:11.

108 Briend & Humbert, *Tell Keisan* (Anm. 15), 126f, Pl. 142:5.

109 Reisner et al., *Samaria* (Anm. 22), II 55, 287 no. III 60, Pl. 71g.

110 Wenning, *Griechische Importe* (Anm. 1), 45, Taf. 4:4.

111 ARV² 1401 no. 5 (ohne Abb.).

112 Stern, *Tel Dor* (Anm. 52), 271 fig. 7a:3.

113 ARV² 1707 no. 70' (ohne Abb.).

114 ARV² 1165 no. 67 (ohne Abb.). Die Herkunft aus Dor scheint nicht sicher.

115 Macalister, *Gezer* (Anm. 24), III 212, Pl. 177:15a.

116 Raban, *A Group* (Anm. 53), 95 fig. 23:9.

117 Stern, *Excavations at Dor* (Anm. 3), 169 no. 70, Photo 4.41.

118 Stern, *Excavations at Dor* (Anm. 3), 165 no. 37, Photo 4.22.

119 E. Oren et al., *A Phoenician Emporium on the Border of Egypt, Qadmoniot* 19 (1986) 83-91, hier 89 mit Abb.

120 Crowfoot et al., *Objects* (Anm. 7), 213, Pl. 18:3; sehr grob. Vgl. ferner I. Roll & E. Ayalon, *Apollonia and Southern Sharon*, Tel Aviv 1989, 33 fig. 8.

121 Hamilton, *Tell Abu Hawām* (Anm. 36), 16 no. 24, Pl. 12:24.

Kreis wird neu belebt. Als Einzelfiguren erfreuen sich Nike und Eros großer Beliebtheit. Daneben fasziniert das Fremdartige und das Farbenprächtige in der Darstellung von Persern und Thrakern, die nicht mehr im klassischen Feindbild des zu bekämpfenden Gegners dargestellt werden, sondern in ihrer Welt.

Das Alltagsleben tritt bei den Importen in Palästina stark zurück. Darin weicht dieser Befund von der allgemeinen Entwicklung attischer Vasenmalerei ab, während das Material sonst mit ihr über die gesamte klassische Periode korrespondiert. Es ist aber Vorsicht geboten, auf der Basis der letztlich wenigen bestimmbaren Vasenbilder solche Folgerungen zu absolut zu nehmen. Athenische Brauchtumsgefäße wie Choën, d. h. bauchige Kännchen aus dem Anthesterienfest, und die *Lebes gamikos*, die Hochzeitsvase, sind generell seltener exportiert worden. Soweit der Befund das erkennen läßt, sind diese Gefäßtypen nicht unter den Importen in Palästina vertreten. Mit gewisser Einschränkung gilt dies auch für weißgrundige Grablekythen.

Krater sind weiterhin die dominante Gefäßform in verschiedenen Formtypen. Neu kommen Skyphoi als Trinkbecher ins Repertoire der Importe in Palästina. Lekythen haben dagegen kaum mehr Bedeutung. Die Qualität der Malerei läßt besonders im späten 5. Jh. stark nach. Quantitativ gesehen ist diese Phase die intensivste hinsichtlich der Importe griechischer Vasen nach Palästina. Das gilt besonders für Akko, Dor, Michmoret, Asdod, Askalon und Tell el-Ḥesi.

2.7. Die spätklassische Zeit: 4. Jh.

Ein Krater aus Akko¹²² stellt Eros dar, ein anderer¹²³ vielleicht einen Satyrn, der eine Mänade verfolgt, ein Krater aus Dor¹²⁴ vielleicht eine Mänade, ein andere einen Satyr.¹²⁵ Mänaden könnten auch auf weiteren Krateren aus Dor¹²⁶ und Asdod¹²⁷ dargestellt sein. Ein etwa zur Hälfte erhaltener Krater aus Akko¹²⁸ zeigt die sitzende Ariadne im Kreis von Satyrn und Mänaden (*Pl. XLVI:11*). Noch besser erhalten ist ein anderer Krater aus Akko¹²⁹, der den sitzenden Herakles Alexikakos im Kreis von Satyrn und Mänaden in seinem Schrein in Athen darstellt (*Pl. XLVII:12*). Mänaden könnten auch auf einem weiteren

¹²² Raban, A Group (Anm. 53), 96 fig. 24:2.

¹²³ Raban, A Group (Anm. 53), 95 fig. 23:10.

¹²⁴ Stern, *Excavations at Dor* (Anm. 3), 167 no. 56, Photo 4.32.

¹²⁵ Stern, Tel Dor (Anm. 52), 271 fig. 7a:1.

¹²⁶ Stern, Tel Dor (Anm. 52), 271 fig. 7a:4.

¹²⁷ M. Dothan & Y. Porath (eds.), *Ashdod V. Excavations of Area G* (‘Atiqot 23), Jerusalem 1993, 51, Pl. 30:10.

¹²⁸ Raban, A Group (Anm. 53), 92, 95 no. 19 fig. 18:a-c, 19.

¹²⁹ M. Dothan, An Attic Red-figured Bell Krater from Tel ‘Akko, *IEJ* 29 (1979) 148-151, Pl. 18.

Krater aus Akko¹³⁰ und zwei Krateren aus Dor¹³¹ abgebildet sein.

Neben solchen Krateren begegnen einige kleinere Gefäße mit ganz bestimmten Motiven. Eine Lekanis von Yafu¹³² (Otchet-Gruppe) gibt Frauen im Haushalt wieder, deren Aktivitäten sowohl kultisch eingebunden sein können (Spinnen für eine Gottheit bzw. einen Tempel) als auch auf Hochzeit verweisen können. Ein Askos vom gleichen Ort¹³³ stellt Erosen dar, während ein Askos von Tell el-Hesi¹³⁴ einen Leopardenkopf und ein Askos aus Akko¹³⁵ antithetische Tierbilder von Leopard und Hund bzw. Löwe und Hund aufweisen. An den Schluß mag das Greifenrhyton von Tel Šippori¹³⁶ gestellt werden, dessen Typus auf den Orient zurückverweist.

Resümee: Dionysische Kratere sind für diesen Zeitabschnitt typisch und dominant. Auch Askoi scheinen beliebt. Allgemein können für diesen Zeitraum aber viel weniger Bildvasen angeführt werden.

Anders als etwa an der Schwarzmeerküste und in der Kyrenaika steigt der Import griechischer Vasen nach Palästina im 4. Jh. nicht an, sondern sinkt rapide ab. In der zweiten Hälfte des 4. Jhs. endet die rotfigurige Vasenmalerei und damit der Import attischer Bildvasen nach Palästina. Gefäße mit anderen Dekorformen und z. T. anderer Provenienz nehmen ihre Stelle ein.

3. GRIECHISCHE BILDER AUF ANDEREN BILDTRÄGERN

Es gibt griechische Figuren und figurale Bilder unter den Importen in Palästina natürlich auch bei anderen Gattungen der Kleinkunst, als Terrakotten, auf Münzen und Siegeln und unter den Schmuckformen. Es handelt sich jedoch nur um mehr oder weniger vereinzelte Funde. Griechische Bauwerke, griechische Votivinschriften, griechische Skulpturen und griechische Gräber¹³⁷ gibt es in Palästina nicht.

Während über die Produzenten der Importe Klarheit besteht, wird die Frage nach den Transporteuren und Händlern und die nach den Endabnehmern kontrovers diskutiert. Der Handel mag teils in den Händen von Phönikern, ab der Mitte des 5. Jhs. vielleicht auch wieder stärker in den Händen von Griechen gelegen

¹³⁰ Raban, A Group (Anm. 53), 95 fig. 23:2.

¹³¹ Stern, *Excavations at Dor* (Anm. 3), 169f no. 76, Photo 4.44. Der zweite Krater mit tanzender Mänade(?) ist noch unpubliziert.

¹³² H. Ritter-Kaplan, The Ties between Sidonian Jaffa and Greece in the Light of Excavations, *Qadmoniot* 15 (1982) 64-68, hier 67 mit Abb.

¹³³ K. R. Rowe, Archaeological Expedition to Jaffa 1952. The Pottery, *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society* (1955) 243ff, hier 247, Pl. 3:2g.

¹³⁴ Bennett & Blakely, *Tell el-Hesi* (Anm. 32), 102 no. 53, fig. 65:53, 84:53.

¹³⁵ A. Muqari, 'Akko, *Excavations and Surveys in Israel* 15 (1996) 27f, hier 28 fig. 24.

¹³⁶ E. Eisenberg, A Greek Rhyton from Sepphoris, *Qadmoniot* 18 (1985) 31-33 mit Abb.

¹³⁷ Einzelne griechische Objekte in manchen Gräbern verweisen nicht auf die Bestattung von Griechen in diesen Gräbern.

haben. Bei allem Gleichklang, den die Importe mit den Entwicklungen auf dem athenischen Markt aufweisen, darf nicht übersehen werden, daß im selektiven Repertoire der Gefäßformen, d. h. zugleich auch in der Funktion der Gefäße, und zumindest z. T. auch in der Auswahl der Bildmotive Unterschiede bestehen, die am ehesten darin eine Erklärung finden, daß man sie auf die Interessen der Käufer bezieht. Die Frage nach Fundkontexten der Importe, um diese Interessen genauer beschreiben zu können, gibt keine instruktiven Aufschlüsse und bleibt bis auf die Herkunft einiger Gefäße aus Gräbern unbefriedigend. Das dichtere Vorkommen von Importen in den Küstenstädten Palästinas¹³⁸ und die überwiegend auf private Repräsentation und auf Weingenuß bei 'Partys' verweisende Funktion der Ware erlauben, die phönikisch geprägte Oberschicht im Küstenstreifen Palästinas und in den Großstädten des Landes bzw. den Verwaltungszentren wie Samaria als die Zielgruppe der Händler anzusehen. Dafür sprechen u. a. auch die 35–40 phönikischen Zeichen und Namen auf den Gefäßböden, denen nur ein Dutzend griechischer Graffiti gegenüber zu stellen ist, auch wenn diese Markierungen teils den Händlern, teils den Besitzern der Gefäße zuzuweisen bleiben.

4. IMPORTE UND EINHEIMISCHE PRODUKTION

Abschließend ist die Frage nach der Auswirkung der griechischen Importe auf die lokale, einheimische Kultur zu stellen.¹³⁹ Vasenbilder als "mass media"? Es gibt zwar Versuche, Gefäßabhängigkeiten etwa der sogenannten sidonischen Flasche von griechischen Lekythen zu konstruieren, doch läßt sich der Flaschentyp m. E. besser als eine verjüngte Form des *decanter* ohne griechische Vermittlung erklären. Griechische Keramik hat die einheimischen Gefäße nicht verdrängt; es sei an die oben genannte Relation zwischen lokaler und importierter Ware erinnert. Griechische Bildvasen sind nicht imitiert worden. Sie haben keinen Vor-Hellenismus verursacht und veränderten keine Gewohnheiten der Käufer. Sie beeinflussten offenbar auch kein religiöses Brauchtum. 'Favissafunde' wie die von Dor belegen nur die Wertschätzung der Ware in besonderen Kontexten, definieren aber keine griechischen Tempel. Die griechischen Bildvasen waren exquisiter Besitz des Einzelnen, und auf dieses Besitzen einer fremdartigen Luxusware scheint es in erster Linie angekommen zu sein. Da abgesehen von einigen Spitzenprodukten die Gefäße relativ erschwinglich waren, besonders die Gefäße geringerer Qualität, und auch in großer Zahl ins Land kamen, darf man die Käuferschicht auch nicht zu elitär ansehen, wofür auch die Verbreitung der Importe über ganz Palästina spricht.

¹³⁸ Weder die Situation von al-Mina noch die von Sidon läßt sich auf Palästina übertragen. Vgl. die gute Analyse von Risser & Blakely, in Bennett & Blakely, *Tell el-Hesi* (Anm. 32), 134–137. Ihre Aussage über größere Mengen an Importen in Festungen – besser spricht man hier von städtischen Kontexten – und kleinere in agrarisch orientierten Gemeinschaften ist allgemein zutreffend.

¹³⁹ Vgl. dazu Wenning, *The Greek Imports* (Anm. 1).

Bilder der Massenmedien in Phönizien, Syrien und Jordanien vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr.

ASTRID NUNN

1. EINLEITUNG

Dem Archäologen, der an Westvorderasien in der Achämenidenzeit denkt, fallen für Phönizien die Tempelanlagen von Amrit und Sidon ein, sidonische Kunstgegenstände wie Sarkophage, Stierkapitelle oder Stierprotome, oder auch Jaspisskarabäen, Münzen und griechische Keramik. Für Syrien wird er an die sog. 'Astarte-Plaketten', vielleicht noch an die persischen Reiter denken. Für Jordanien schließlich gilt die Achämenidenzeit als Loch zwischen dem Ende der Eisenzeit und der erneut florierenden hellenistischen Zeit. Das 1995 von V. Krings herausgegebene Kompendium der phönizischen und punischen Kultur zeigt, wie bescheiden die Informationen zur Achämenidenzeit immer noch ausfallen.

Ich unternahm daher eine Arbeit, die ein allgemeines Bild, eine Gesamtschau über Westvorderasien in der Achämenidenzeit liefern sollte, beschränkte die Gesamtschau aber auf das in die Achämenidenzeit datierbare oder in diesem Zeitraum nachweislich noch bekannte figürlich gestaltete oder figürlich bebilderte Material aus Syrien, Phönizien und Transjordanien.¹ Dieses Material besteht aus Plastiken, Flachbildern, Terrakotten, Siegeln, attischer Keramik und Münzen. Diese Bilder ordnete ich nach dem Ursprung des in ihrer Motivwahl oder Gestaltung erkennbaren Fremdeinflusses, um dann chronologische Entwicklungen in der Motivwahl und die geographische Streuung jeder Gruppe zu untersuchen. Schließlich versuchte ich, die Bilder zu deuten, um an ihnen entweder einen geisteswissenschaftlichen Wandel zu verfolgen oder sie zu anderen Entwicklungen des untersuchten Zeitraumes in Beziehung zu setzen.

In diesem Aufsatz beschränke ich mich auf einige Typen der einzelnen Objektgattungen und ihre Verbreitung, die Gräzisierung, den Benutzerkreis, die Bedeutung der einzelnen Bilder, auch unter dem Standpunkt von Bildern als *mass*

¹ Die Münchener Habilitationsschrift ist unter folgendem Titel erschienen: A. Nunn, *Der figürliche Motivschatz Phöniziens, Syriens und Transjordaniens vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr.* (OBO.SA 18), Freiburg Schweiz & Göttingen 2000.

media, und schließlich die kulturhistorische Relevanz dieser Bilder. Die hier besprochenen Objektgattungen sind: Terrakotten, Glyptik, Plastik, attische Keramik und Münzen.

Die Ergebnisse lassen sich in zwei Kategorien ordnen: eine formale und eine interpretatorische. Es gibt im hier betrachteten Gebiet und zur gewählten Zeit zahlreiche Bilder, deren *Stilrichtungen* auch innerhalb eines Typs und zur gleichen Zeit sehr unterschiedlich sind. Diese Vielfalt hat jedoch keine unterschiedlichen *Bedeutungsinhalte* zur Folge. Ein und dasselbe Bild kann ohne Bedeutungswandel in ägyptisierender oder gräzisierungender Manier ausgeführt werden. Fast allen Bildern ist gemeinsam, daß die auf ihnen vorkommenden Personen, unabhängig von der stilistischen Richtung, nicht identifizierbar sind. Auf Grund der wenigen Objekte, die eine Kombination zwischen Bild und Text zulassen – es sind zwei Isis darstellende, aber Astarte gewidmete Bronzefiguren aus Kairo² und Sevilla³, die als Hathor dargestellte, aber Ba'alat Gubal genannte Göttin auf der Yehawmilk-Steile von Byblos⁴ und griechische Texte, die eindeutig Melkart und Herakles gleichsetzen⁵ –, kann man allenfalls vermuten, daß es sich in der Regel um Götter handelt. Ein weiteres Charakteristikum der hier untersuchten Bilder ist, daß sie sich funktional in die Kategorie Schutz einordnen lassen. Die Nichtidentifizierbarkeit der Personen und die Einordnung als Schutzbilder sowie auch die wenigen schriftlichen Quellen zeigen, daß es einen Wandel in der Religion gab: Nicht das Erscheinungsbild des Gottes zählte, auch nicht der Bereich, für den er traditionell zuständig sein konnte, sondern nur noch *ein* Aspekt, der für alle Götter derselbe war: der des Schutzes, besonders der des persönlichen Schutzes. Dies deutet auf eine veränderte Beziehung zwischen den Menschen und ihren Göttern.

2. MATERIALBESCHREIBUNG

2.1. Die Terrakotten

Für die Terrakotten zeichnen sich – klarer als beispielsweise für die Glyptik – zwei Großräume, Syrien und Phönizien, ab, deren Grenze etwa zwischen Tell Sūkās und Amrit liegt. Diese klare Grenze bestätigt, daß Terrakotten zu einer der am stärksten örtlich gefärbten Produktion gehören. In Syrien beschränken sich die Terrakotten fast ausschließlich auf die en face dargestellte Frau sowie den Reiter oder die Reiterin.

² Ch. Clermont-Ganneau, Séance du 26 août 1904, *CRAIBL* (1904) 472-473.

³ E. Lipiński, *Dieux et déesses de l'univers phénicien et punique*, Leuven 1995, 132f, 137, 152.

⁴ A. Parrot, M. Chéhab & S. Moscati, *Die Phönizier* (Universum der Kunst), München 1977, 56 Abb. 49.

⁵ Z. B. Herodot II 44.

Der Typ des Reiters und der Reiterin ist erwähnenswert, weil er in Variationen auftritt, die in den übrigen Regionen Vorderasiens nicht oder selten vorkommen. Dies gilt beispielsweise für den Reiter, der ein Kind trägt (*Pl. XLVIII:1*)⁶, oder die einfache Reiterin, die nur als Büste erscheint (*Pl. XLVIII:2*). Typisch für Nordsyrien sind ferner Reiterinnen mit kleinem Mann (*Pl. XLVIII:3*) oder ein Pferd, das zwei eingerahmte Frauenbüsten trägt (*Pl. XLVIII:4*).

Frauen werden nackt oder bekleidet dargestellt. Der erste ausführliche Aufsatz über die *bekleideten* Frauen erschien 1949 in *Berytus* 9 (*Pls. XLIX:5-6*). Sein Verfasser Paul Riis gab den einzelnen Kleiderteilen griechische Bezeichnungen: Das Gewand bezeichnete er als Chiton, den Mantel als Himation und den abgerundet fallenden Stoff an der Taille als Kolpos. Diese Terminologie sollte man vermeiden, da sie vorschnell eine Herkunft aus Griechenland nahelegt. Wegen ähnlicher Vorbilder in Anatolien oder Iran bin ich der Meinung, daß dieses Gewand im Orient entstand. Die ältesten Terrakotten dieser Art stammen zudem aus der Eisen-II-Zeit. Dies bedeutet nicht, daß es keinen griechischen Einfluß auf diese Terrakotten gab. Sieht man die Plakette auf *Pl. XLIX:6*, so stellt man sich sofort die Frage nach der Herkunft der Einzelelemente. Sie läßt sich m. E. mit einiger Sicherheit beantworten: Gewand, Frisur und Krone sind Nachahmungen der Mode am persischen Hof. Die Haltung ist vorderasiatisch. Einzig die Blume besitzt sowohl im Orient wie im Okzident eine Bildtradition. Ich glaube wegen des Gesamtkontextes, daß die Blume mit den restlichen Elementen vom achämenidischen Hof übernommen wurde. Während der soeben geschilderte Terrakottatyp in die gesamte Achämenidenzeit datiert, macht sich etwa ab 450 v. Chr. eine stilistische Veränderung in den Gesichtszügen bemerkbar (*Pl. XLIX:7*), die klar auf griechischen Einfluß deutet. Diese organischeren Gesichtszüge finden sich zudem oft bei Frauen, die den ebenfalls aus Griechenland übernommenen Kalathos tragen.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Die stilistische und technische Uneinheitlichkeit der Blütenträgerinnen zeigt, daß sie auf keinen Fall die Kopie einer fremden Terrakottagattung waren, sondern die Weiterführung eines vorderasiatischen Vorbilds. Dann kamen Elemente aus der achämenidischen Hofmode hinzu. Schließlich drückte ab 450 v. Chr. der griechische Stil seinen Stempel auf.

Wen stellen die Plaketten und die Reiter dar? Eine Priesterin oder einen Priester, eine Göttin oder einen Gott? Ich habe keine felsenfeste Antwort darauf. Betrachtet man jedoch sämtliche Bilder zusammen, auch die wenigen identifizierbaren, so meine ich, die Terrakottafiguren als Gottheiten deuten zu können. Sowohl das Reiten wie auch die paarweise Abbildung, also das Zwillingssein, besitzen im Alten Orient eine sehr positive Symbolik.⁷ Den Göttinnen den Na-

⁶ Für die Erlaubnis, nicht veröffentlichtes Material zu publizieren, bedanke ich mich sehr herzlich bei A. Caubet, Conservatrice en chef du Département des Antiquités Orientales, Musée du Louvre, und H. Hammade, Kustos der Tontafel- und Siegelsammlung am Archäologischen Museum von Aleppo. In Istanbul gilt mein Dank A. Pasinli, Direktor des Arkeoloji Müzesi.

⁷ R. Kuntzmann, *Le symbolisme des jumeaux au Proche-Orient ancien. Naissance, fonction*

men Astarte zu geben, geht zu weit. Denn sie könnten auch eine Ba'alat mit Städteattribut sein. Nur wenige Terrakotten wurden in situ gefunden. Man kann aber davon ausgehen, daß diese Objekte vor allem in Häusern und Heiligtümern aufgestellt wurden. Frauen auf Terrakotten waren in Mesopotamien Schutzbilder. Es gibt keinen Grund, einen anderen Zweck für unsere Terrakotten anzunehmen. Die Reiter betrachte ich als männliche Gegenpole zu den Göttinnen, auch weil sie bildlich mit Frauen vorkommen. Da es in Syrien außer den jetzt angesprochenen Terrakotten keine weiteren gibt, hieße dies auch, daß Götterbilder völlig fehlten, sollten die Plaketten und die Reiter keine Götter abbilden.

Während sich in Syrien die Hersteller von Terrakotten Fremdeinflüssen nur mäßig öffneten, war die thematische und stilistische Vielfalt für diese Gattung in Phönizien wesentlich größer. Was die sog. Astarte-Plaketten betrifft, möchte ich nur den Aspekt der Gräzisierung anschnitten. Unter den *nackten* Frauen kenne ich ein erwähnenswertes Stück, das zwar in 'Ain Dârâ gefunden, aber ursprünglich in Phönizien hergestellt wurde.⁸ Während sich die Kästelung des Haares auf neuassyrischen Elfenbeinen findet, deuten die Gesichtszüge im Vergleich zur ionischen Kunst auf das Ende des 6. oder den Anfang des 5. Jhs. v. Chr.

Meist gibt es einen einheimischen Grundtyp, der schon zu seiner Entstehungszeit oder im Laufe der Zeit Fremdelemente aufnahm. Ich nenne nur einige Beispiele. Die Grundform der Terrakotta von *Pl. L:8* ist die eines Kreuzes, das durch die ausgestreckten Arme entsteht. Dabei gibt es verschiedene Gruppen von Frauen, die nackt, bekleidet, stärker oder ganz ägyptisierend sind. Auf *Pl. L:8* sind die Haartracht und die Augenform ägyptisierend. Dieser Typ entstand im 8. Jh., war aber in der Achämenidenzeit sicher noch bekannt. *Pl. L:9* zeigt ein rein phönizisches Stück aus Hilalia nahe Sidon. Die Terrakotta auf *Pl. L:10* stammt aus der Nähe von Sidon und soll veranschaulichen, wie dieser Typ eine weitere Form, nun eine gräzisierende, bekam. Entgegen dem ersten Eindruck ist sie nicht ionisch, da dafür die Arme zu lang sind und die Verdickung dort undenkbar ist. Dieser Typ entstand um 550 v. Chr.

Auch Männer kommen mit ausgestreckten Armen vor. Ein rein phönizisches Stück aus Hilalia zeigt *Pl. L:11*. Auf *Pl. L:12* streckt ein Mann seinen rechten Arm aus und hält eine Schlange in der linken Hand. Betrachtet man nur den Kopf, könnte man diese Terrakotta für einen archaischen ostgriechischen Import halten. Sieht man aber die vollständig erhaltene Statuette, so fällt das Ungriechische sofort ins Auge: Die zu langen und frei schwebenden Arme und die Schlange entsprechen dem phönizischen, 'expressionistischen' Geschmack.

Das Phänomen der feinen Abstufungen zwischen ägyptisierend, vorderasiatisch und gräzisierend kann man auch in den Gesichtern verfolgen. Diese Tongesichter sind konkav, einige Zentimeter groß und besitzen manchmal ein Loch als Aufhängevorrichtung. Sie sind am Hals immer abgebrochen, so daß ich nicht

et évolution d'un symbole, Paris 1983; ebd. 110-112, 116, 150, 216 über das Reiten.

⁸ Vergleichbares Stück in der Sammlung Joumblatt nach freundlicher Mitteilung von E. Gubel.

entscheiden kann, ob diese Terrakotten nicht eher die Bezeichnung "Protome" tragen sollten. Auf *Pl. LI:13* kommt ein Gesicht vor, das aus ungeschickt abgegrenzten Einzelteilen besteht, auf *Pl. LI:14* ein weiteres, ein Lächeln andeutendes Gesicht. Bei ihm denkt man sowohl an Gräzisierendes als auch an Neuassyrisches. Dennoch sind die hoch angesetzten Ohren, die großen Augen und der Haaransatz weder assyrisch noch griechisch. Das Gesicht auf *Pl. LI:15* ist völlig einheimisch. *Pl. LI:16* zeigt ein Gesicht, das dem griechischen Vorbild am nächsten kommt und mit Stücken aus Lindos in die Zeit zwischen 540/525 zu datieren ist. Diese Terrakotta gehört zu den wenigen, die Importstücke sein könnten.

Zusammenfassend möchte ich zu den Terrakotten in Phönizien folgendes feststellen: Sie zeigen unzählige ikonographische und stilistische Variationen, die vom Ägyptisierenden zum Gräzisierenden über das Westvorderasiatische reichen. Sämtliche Typen besitzen aber einheimische Vorfahren. Es wurden nur solche Bilder verändert, die in Phönizien schon bekannt waren. Importierte Terrakotten aus Ägypten gibt es zwischen dem 6. und dem 4. Jh. v. Chr. nicht. Es gibt nur sehr selten Terrakotten, von denen man sagen kann, sie seien Importe aus Griechenland. Ungeschickte Proportionen wie zu lange Arme, eine andere Gestik, eine nicht ionische Wiedergabe des Faltenwurfes und der Kopfbedeckung, eine andere Frisur oder der zu hohe Sockel weisen auch die stark gräzisierenden Terrakotten als einheimische Produktion aus.

Die mit dem griechischen Vorbild vollkommen übereinstimmenden Terrakotten könnten bessere einheimische Nachahmungen oder Importe oder mit einer importierten Matrize hergestellt sein. Zunächst zur letzten Hypothese. Ich habe keine zwei Stücke gesehen, die aus ein und derselben Matrize stammen. Nur ein Fund deutet auf den möglichen Import einer Matrize.⁹ Modellen für einheimische Terrakotten, wie ein aus Sidon stammendes und in Istanbul aufbewahrtes Stück, sind ebenfalls sehr selten. So kann das Fehlen von griechischen Modellen nicht allein als Argument dienen, daß es sie im Vorderen Orient nie gegeben hätte. Doch denke ich, daß es im Falle eines breit angelegten Imports von Matrizen mehr rein griechische Terrakotten geben müßte. Die geringe Zahl spricht eher für den Import einzelner Terrakotten und nicht von Matrizen. Demnach glaube ich, daß die gänzlich griechischen Terrakotten importiert waren.

Ich beende die Ausführungen über phönizische Terrakotten mit Überlegungen dazu, was sie für ihren antiken Besitzer darstellten. Die seltenen in situ gefundenen Stücke weisen auf eine Aufstellung in Heiligtümern und in Privathäusern. Nur wenige – darunter vor allem die 'Gesichter', Masken und Protome – fanden ihren Zweck in Gräbern. In der dargestellten Frau sehe ich wie für Syrien eine Göttin. Der Schlangenbezwinger gehört zum Typus des Tierbezwinners, der sehr häufig auf Siegeln vorkommt. Auch hier lassen sich die Bilder als Schutzbilder für Lebende und Tote interpretieren.

⁹ W. Culican, Some Phoenician Masks and Other Terracottas, *Berytus* 24 (1975-76) 47-87, hier 48 fig. 2E, 51: Gesicht eines Silens, 5. Jh. v. Chr.

2.2. Die Glyptik

Die Glyptik Westvorderasiens läßt sich für die Achämenidenzeit in Gruppen aufteilen, die aus rein phönizischen, ägyptisierenden, achämenidischen, gräko-persischen und aus von Griechenland importierten Skarabäen, Skaraboiden oder anderen Stempelsiegeln bestehen. Darüber hinaus gibt es eine große Glasgruppe mit typisch levantinischen Motiven. Glyptikprovinzen zeichnen sich ab. Die Siegel der phönizischen Gruppe kamen vor allem an der Küste ans Licht, die der ägyptisierenden Gruppe vor allem im Binnenland. Die achämenidische und die levantinische Gruppe sind überall gut vertreten. Gerade sie sind durch größere Wiederholung und ärmere Bildmotivik im Vergleich zu den übrigen Gruppen charakterisiert. In Syrien und Jordanien blieben eisenzeitliche Schriftsiegel, spät-babylonische Stempelsiegel und Rollsiegel länger in Gebrauch.

Auch hier möchte ich nur ein Beispiel herausgreifen, das zeigen soll, wie die tiefe altorientalische Symbolik dieser Bilder trotz neuen Gewandes in der Achämenidenzeit weiterbestand. Es handelt sich um das Wesen, das Tiere bezwingt. Der Tierbezwiner ist vorderasiatisch, ägyptisch heißt er Bes, griechisch Herakles. Der Held als Tierbezwiner entstand im Mesopotamien des 5. Jahrtausends v. Chr. Er besitzt eine vielschichtige Bedeutung vom Sieg über Böses und 'Unzivilisiertes' bis zur Verherrlichung des Königs. Bes taucht im 2. Jahrtausend in Ägypten auf und erreicht erst gegen Ende des Jahrtausends die Levante. Seine Hauptfunktion ist es, Unglück abzuwehren. Herakles ist eine in der griechischen Mythologie unklare Gestalt: Gott oder Held? In der Antike wird er je nach Autor unterschiedlich beschrieben. Alle drei Figuren bekämpfen den Löwen. Herakles' Ikonographie wird jedoch erst nach Kontakten zum Vorderen Orient in diese Richtung entwickelt. Auch Herakles' Löwenfell stammt wahrscheinlich von Bes. Ursprünglich stand der Held *en profil* vor dem sich aufbauenden Löwen, wie dies ein Skarabäus aus einem Grab in Til Barsip zeigt (Pl. LII:17). Bes wurde zwischen zwei Löwen *en face* dargestellt (Pl. LII:18). Herakles schwang eine Keule in einer Hand und hielt den Löwen kopfunten mit der anderen Hand, so etwa auf einem Skarabäus aus Amrit (Pl. LII:19). Somit wurden die Haltungen der drei Helden einander angeglichen: Alle drei Figuren wurden, wie auch der Löwe, *en profil* gezeigt. Nur ihre Armstellung blieb unterschiedlich: Der Held hält den bewaffneten Arm nach unten, Herakles nach oben und Bes (Pl. LII:20) nach oben oder unten. Nachdem die orientalische Ikonographie zunächst auf ein griechisches Bild gewirkt hatte, kann man in der phönizischen Glyptik beobachten, wie das Griechische stilistisch auf Phönizien wirkte.

Siegel wurden zum Siegeln, aber auch als Schmuck getragen. Zahlreiche Siegel wurden in Gräbern gefunden. Daraus kann man schließen, daß sie dem oder der Verstorbenen gehörten und daß sie genügend materiellen und symbolischen Wert besaßen, um als Beigabe zu dienen. Die Benutzergruppe der Siegel war kleiner als die der Terrakotten. Sie umfaßte jedoch sicherlich große Teile der Gesellschaft.

2.3. Die griechische Keramik¹⁰

Die griechische Keramik, die während der Achämenidenzeit Westvorderasien erreichte, stammt fast ausschließlich aus Attika. Attische Keramik wurde in allen größeren Siedlungen in Syrien, Phönizien und Jordanien gefunden, wenn auch, natürlich, in sehr unterschiedlicher Quantität. Der Hauptteil besteht aus schwarz-gefirnishter Keramik. Kleine und große Schalen, Teller und Skyphoi, also kleine Gefäße, die man im Alltag benutzen konnte, bilden die Formen. Bei der schwarz-figurigen Keramik sind die gewöhnlichen Formen Schalen, Kratere, Amphoren und Gießgefäße. Die rotfigurige Keramik besteht aus Krateren, Skyphoi und Schalen.

Betrachtet man die griechische Keramik unter dem Standpunkt von Bildern als Massenmedien, so müssen zwei Fragen genauer beantwortet werden: die ihrer Verbreitung und die ihrer Benutzer.

Die Entdeckung dieser Keramik im Orient, vor allem zu Beginn wie in al-Mina, entfachte unter den Archäologen Enthusiasmus und gab Anlaß zu vielerlei Theorien über Städtegründungen und die Anwesenheit einer großen griechischen Kolonie. Selbst wenn griechische Keramik auch heute stets aufs neue und zum Teil zahlreich gefunden wird, muß folgendes betont werden: Es gibt keinen einzigen Ort, an dem die Ausgräber einen genauen Mengenvergleich zwischen lokaler und importierter Keramik vorgenommen haben. Griechische Keramik wurde oft sofort und vollständig publiziert, einheimische Keramik unvollständig oder gar nicht. Man muß davon ausgehen, daß es überall unvergleichlich mehr einheimische Keramik gab als griechische. Die griechische Keramik machte wahrscheinlich überall nur wenige Prozent des Gesamtumfangs aus.¹¹

War die attische Keramik ein Luxusprodukt? Diente sie dem Alltag oder wurde sie als *objet d'art* gehandelt? Da die meisten der in die Levante importierten Gefäße Trinkgefäße waren, stellt sich die Frage 'Form oder Inhalt?' nicht: in ihnen konnte nichts transportiert werden. Attische Keramik wurde wiederholt erneuert. Eingeritzte phönizische Personennamen betonen den Wert, den das Gefäß für den Besitzer hatte. Des weiteren zeigen Funde attischer Lekythen in Gräbern, gerade in solchen, die weit im Binnenland liegen, daß es der Familie wichtig war, dem Toten etwas Schönes oder Kostbares ins Grab zu legen. Die einheimische Keramik, die im achämenidischen Westvorderasien nie bemalt ist, konnte zwar in ihrer Schönheit auf keinen Fall mit der attischen konkurrieren. Dennoch erfüllte sie sämtliche Grundfunktionen, die ein Gefäß erfüllen soll. Aus all dem muß man schließen, daß attische Keramik, gerade die bemalte, etwas Besonderes darstellte.

Wer waren dann aber ihre Benutzer? Griechen, die wie in ihrer Heimat leben wollten, oder einheimische, zur reicheren Schicht gehörende Bürger? Atti-

¹⁰ Vgl. auch den Beitrag von R. Wenning in diesem Band.

¹¹ J. Boardman, *Al Mina and History*, *OJA* 9 (1990) 169-190, bes. 170-175, 183, 186 für geometrische Keramik (50 % in al-Mina, 0,1 % in Bassit, 5 % in Tell Sūkās).

sche Keramik wurde vor allem in Häusern, dann auch in Gräbern und in Heiligtümern gefunden. Wer wohnte in diesen Häusern? Importkeramik allein kann auf keinen Fall als Indikator für eine fremde Bevölkerung dienen. Sie muß durch weitere Befunde, wie bestimmte Bauformen, Bestattungssitten oder schriftliches Material ergänzt werden. Für die Achämenidenzeit¹² sind griechische Inschriften oder Graffiti noch seltener als für die Eisenzeit.¹³ An fremden Architekturelementen gibt es die Dachziegel, die den Tempel von Tell Sūkās (Schicht G3-G2) bedeckten. Diese Schichten gehen der Achämenidenzeit unmittelbar voran. Schriftliche Quellen berichten über Söldner. Es muß griechische Händler an der levantinischen Küste gegeben haben, selbst wenn unklar ist, wer beispielsweise die Keramik transportierte. In der Levante gab es demnach durchaus Griechen. Ihre Zahl war aber gering und scheint sich im Vergleich zur späteren Eisenzeit eher verringert zu haben. Die nicht nachweisbare dichte Präsenz von Griechen, die 'normalen' Fundorte und die 'normalen', in die Kultur Westvorderasiens leicht zu integrierenden Formen sprechen dafür, daß die attische Keramik in erster Linie von der einheimischen Bevölkerung benutzt wurde. Dies gilt meiner Meinung nach auch für al-Mina. Für diese Grabung wurde in krassester Weise nur das 'interessante' Material, also die importierte Keramik, bearbeitet. Die Häuser von al-Mina, in denen das griechische Material ans Licht kam, gehören zur vorderasiatischen Architektur. Die Glyptik ist völlig lokal. Al-Minas Schicht 4 (520–430 v. Chr.) dauerte 90 Jahre, Schicht 3 55 Jahre (430–375 v. Chr.). Al-Mina ist der einzige Ort, wo nicht nur viel attische, sondern auch noch in Magazinen gestapelte Keramik gefunden wurde. Die Stapelung der Keramik weist gerade nicht auf Eigengebrauch – die Keramik wäre sonst verteilt gefunden worden –, sondern auf eine Weiterverteilung, die sich über einen längeren Zeitraum erstrecken sollte.

Meine Frage gilt jetzt der Bilderwahl. Bei aller Vorsicht – kaum ein Gefäß ist so erhalten, daß man ganze Szenen rekonstruieren kann – läßt sich folgendes beobachten: Für die schwarzfigurige Keramik habe ich im Vergleich zu Attika eine leichte Verschiebung in der Themenwahl beobachtet, da in der Levante weniger Götter, dafür mehr Mischwesen vorkommen. Für die Lekythen und die rotfigurige Malerei konnte ich keine Unterschiede erkennen. Gefäße mit tanzenden Persern sind überall selten. Sie sind in der Levante auf keinen Fall stärker gefragt gewesen, wo sie Angehörige des Herrschervolkes abgebildet hätten. Eine

¹² Name eines ostgriechischen Schreibers (450–375) aus al-Mina: P. Riis, Griechen und Phönizier, *MB* 8 (1982) 237–255, hier 241. Zwei Personennamen auf attischen Scherben in Rās Šamra: R. Stucky, *Ras Shamra, Leukos Limen. Die nach-ugaritische Besiedlung von Ras Shamra* (BAH 110), Paris 1983, 27 Nr. 2–3. Nichts aus Bassit und Tell Sūkās.

¹³ Ein Buchstabe aus dem 8. Jh. und mehrere Graffiti auf lokalen und griechischen Gefäßen des 7. Jhs. in Bassit: P. Courbin, Bassit, *Syria* 63 (1986) 175–220, hier 194. Spinnwirtel, ionische Trinkschale, Fruchtständer in Tell Sūkās G3; 13 Gefäßfragmente, davon drei mit Markierungen, die keine Buchstaben sind, in Tell Sūkās G2: P. W. Haider, Griechen im Vorderen Orient und in Ägypten bis ca. 590 v. Chr., in: Ch. Ulf (Hg.), *Wege zur Genese griechischer Identität. Die Bedeutung der früharchaischen Zeit*, Berlin 1996, 59–115, bes. 65 Anm. 34 und 38.

Themenanpassung fand also kaum oder vielleicht überhaupt nicht statt. Die attischen Töpfer verkauften in die Levante im Vergleich zu anderen Exportzielen auch sehr wenig. Was die Qualität der in die Levante eingeführten Keramik betrifft, so liegt sie im attischen Durchschnitt. Vielleicht war der levantinische Markt nicht sehr anspruchsvoll, aber er gab sich mit dem schlechtesten nicht zufrieden. Die Levantiner hatten Geschmack an attischer Keramik. Sie verstanden ihre Bilder wohl nicht in ihrem ursprünglichen Sinn. Doch ist es ein unbegründetes Klischee, daß die 'Orientalen' des Altertums eine Abneigung gegen Figürliches, also gegen figürliche Keramik, gehegt hätten.

Eine letzte Überlegung gilt der Frage, ob die Levantiner, die attische Keramik benutzten, nicht auch die in Griechenland damit verbundene Sitte des Trinkgelages übernommen hätten; gerade deswegen seien nur Trinkformen in die Levante gekommen. Vorläufig läßt sich diese Vermutung weder durch griechische Quellen noch durch einen gräzisierten Umgang mit gräzisierten oder griechischen Objekten belegen. Die Gräzisierung auf Bildern scheint nicht mit der Gräzisierung in den Sitten einherzugehen.

2.4. Die Plastik

Die achämenidenzeitliche Plastik Westvorderasiens besteht aus den zyprischen Statuetten, den sidonischen Steinplastiken, einigen weiteren phönizischen Steinstatuetten, großer Tonplastik und den Metallplastiken.

Über die sidonische Plastik – hier sind die wenigen zyprischen Statuetten, die 'temple boys', die Sarkophage und der Bauschmuck gemeint – ist schon viel geschrieben worden. Meine Aufgabe sah ich darin, erstens ein Gesamtbild dieser Plastik zu geben, sie sozusagen zu vernetzen, und zweitens diese Plastik in den allgemeinen Kontext Phöniziens in der Achämenidenzeit zu stellen.

In der ersten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. kamen zyprische Statuen nach Phönizien. Diese Statuen stellen selbst eine griechisch-ägyptisch-zyprische Symbiose dar. Um 550 v. Chr. ließen sich die sidonischen Könige Tabnit und Ešmun'azor II. ägyptische Sarkophage kommen. Um 480 v. Chr. setzte in Phönizien eine eigene Sarkophagproduktion aus dunklem Stein ein, wenig später die Produktion gräzisierender anthropoider Sarkophage aus einheimischem oder importiertem Marmor.¹⁴ Um 450 v. Chr. erfuhren die zyprischen 'temple boys' eine erste Umformung ins Gräzisierende. Von 430 v. Chr. an verdichtete sich am sidonischen Hof die Suche nach einem neuen Stil, der sich an das Griechische anlehnt und dabei einen 'pseudogriechischen' Charakter erlangt. Die in Sidon schaffenden Bildhauer erfanden einen neuen Typ sitzender und stehender Kleinkinder. Zeitlich parallel erreichte die Kunst der anthropoiden Sarkophage ihren Höhepunkt. Die Hauptherstellungszeit der 'temple boys' und der anthropoiden Sarkophage liegt zwischen 420 und 380 v. Chr. Zwischen etwa 425 und 330/310 v. Chr. ent-

¹⁴ M.-L. Buhl, Anfang, Verbreitung und Dauer der phönizischen anthropoiden Steinsarkophage, *Acta Archaeologica* 35/2 (1964) 61-80.

standen die vier berühmten Architektursarkophage. Vielleicht um 350 v. Chr. wurde der lokal geschmückte Tempel auf dem Podium von Bustân aš-Šayḥ nahe Sidon durch einen attisch, aber auch ionisch-karisch-lykisch geschmückten Tempel ersetzt.

Natürlich waren diese Luxusgegenstände für einen viel engeren Abnehmerkreis bestimmt als Terrakotten oder Siegel. Dennoch blieben sie nicht nur auf die königliche Familie beschränkt, sondern verteilten sich auf die gesamte reiche Schicht um Sidon, die Sarkophage sogar auf die vermögende Schicht im gesamten phönizischen Kernland. An den anthropoiden Sarkophagen läßt sich ein bekanntes Phänomen ablesen: Der königliche Hof diktierte eine Mode, in dem Fall die der anthropoiden Sarkophage, die dann weitgehend nachgeahmt wurde. Wer sich keinen steinernen Sarkophag leisten konnten, ließ eine Nachahmung aus Ton herstellen. 1996 wurden in einer bei Amrit entdeckten Nekropole 5 anthropoide Tonsarkophage gefunden.¹⁵ Wer sich auch keine Tonnachahmung leisten konnte, wurde einfach in die Erde oder den Felsen bestattet.¹⁶

Hier möchte ich betonen, daß der Anstoß zur neuen gräzisierenden Stilrichtung zwar aus königlichem Kreise kam, daß aber auch dieser Kreis erst mit der griechischen Kunst vertraut werden mußte, um sie anzunehmen und dann kreativ mit ihr umgehen zu können. Ab 550 v. Chr. müssen gräzisierende Terrakotten oder aus Ionien importierte Siegel auf die gesamte Bevölkerung gewirkt haben. Mehr noch, selbst in der billigen und volksnahen Terrakottakunst gibt es gräzisierende Bilder, die eigentlich nichts mit Griechenland zu tun hatten. Am sidonischen Hof erleben wir nur eine besonders prunkvolle Facette der Gräzisierung. Sie scheint auf Sidon beschränkt gewesen zu sein. Als Grund – er ist natürlich völlig hypothetisch – stelle ich mir u. a. vor, daß der achämenidische Großkönig den König von Sidon für seine Treue belohnen und fördern wollte. Dazu schickte er ostgriechische Künstler an den sidonischen Hof, deren Arbeit er ja auch aus seiner Heimat kannte.

2.5. Die Münzen

Die vier wichtigen phönizischen Städte Byblos, Tyros, Sidon und Arwad prägten ihre eigenen Münzen. Jede Stadt entwickelte eine eigene Münzikonographie. Die ikonographische Ausrichtung der Prägestätte Byblos ist eindeutig ägyptisch und phönizisch. Dies verwundert nicht angesichts der uralten Bindung nach Ägypten und der phönizischen lokalen Kultur, die weder auffallend gräzisierend noch stark achämenidisch geprägt war. Der Mann mit Bogen und der Wagen auf den Münzen von Tyros sind rein achämenidisch. Andere Elemente wie Hippokamp und Delphin sind griechisch. Das Schiff ist rein phönizisch. Die attische

¹⁵ J. Élayi & M. R. Haykal, *Nouvelles découvertes sur les usages funéraires des Phéniciens d'Arwad* (Transeuphratène, Supplément 4), Paris 1996, 87-117.

¹⁶ A. Nunn, Nekropolen und Gräber in Phönizien, Syrien und Jordanien zur Achämenidenzeit (erscheint in *DaM*).

Eule wurde mit ägyptischen Machtsymbolen versehen. In Sidon überwiegt die phönizisch-achämenidische Mischung mit dem Schiff auf einer Seite und dem Wagen oder dem Schützen auf der anderen. Auch die Murex-Schnecke ist phönizisch, die Zinne und der Fischmensch sind hingegen allgemein vorderasiatisch. Bemerkenswert ist die Zahl der Motive, die an die wirtschaftliche Macht und Spezialisierung der phönizischen Städte erinnern sollen. Dies sind Motive, die keinen kultischen Zweck verfolgen, sondern den der wirtschaftlich-politischen Selbstdarstellung. Um 400 v. Chr. fand in Tyros und Sidon ein Wechsel vom phönizischen und in Arwad vom persischen zum attischen Standard statt. Dieser Wechsel steht in Zusammenhang mit der Rebellion gegen die persische Zentralmacht und brachte in Sidon und Tyros keine Gräzisierung der Münz-ikonographie. Anders in Arwad, wo das Bild des bärtigen Mannes nur so erklärt werden kann.

3. BEDEUTUNG UND KULTURHISTORISCHE RELEVANZ DIESER BILDER

Vielfältige, größere oder kleinere, billigere oder teurere Bilder aus Ton, Stein oder Metall umgaben den Bewohner des alten Vorderasien. Dabei spielten die unzähligen ikonographischen und stilistischen Facetten keine wesentliche Rolle. Was für den antiken Benutzer zählte, war die Erkennbarkeit des einzelnen Bildes, seine Symbolik und seine Schutzwirkung.

Terrakotten waren allen zugänglich, Siegel etwas weniger. Nur vom Geld abhängig, und nicht oder selten von kulturellen Anpassungen, war der Kauf attischer Keramik. Für einen viel engeren Abnehmerkreis waren die phönizischen und zyprischen Steinmetzarbeiten sowie die sidonische Plastik gedacht. Wir heutige Betrachter müssen aber für die Achämenidenzeit das Fehlen mythologischer und die Seltenheit politischer Bilder feststellen. Unter 'politischen' Bildern verstehe ich eine Königsdarstellung, die einen selbstdarstellerischen und propagandistischen Zweck verfolgt und zugleich an einer prominenten sakralen oder profanen Stelle plazierte war. Demnach fallen Münzen und Sarkophage weg. Die Münzen hatten zwar vielleicht auch einen propagandistischen, aber keinen kultischen Charakter. In erster Linie dienten sie einem praktischen Zweck in einem wirtschaftlichen System. Die auf den sidonischen Herrscherkreis beschränkten Sarkophage verschwanden nach dem Ableben des Königs in einem Hypogäum. Der engeren Definition eines 'politischen' Bildes entspricht somit nur eine, die Yehawmilk-Stele. Selbst wenn es sicherlich mehr als nur diese eine Stele mit Königsdarstellung gegeben hat, glaube ich nicht, daß die Seltenheit solcher Bilder nur auf dem Fundzufall beruht. Weiterhin fällt die für den gewählten Zeitraum noch größere Schwierigkeit auf, die abgebildeten Personen zu identifizieren. Deshalb frage ich nun, wie die Nichterkennbarkeit der abgebildeten Personen erklärt werden könnte.

3.1. Attributlosigkeit oder nicht aussagekräftige Attribute

Attribute im Sinne eines nur mit *einer* Person verbundenen Gegenstandes oder Tieres gibt es im untersuchten Material nicht. Vielmehr gibt es 'Attribute', die man eher als Charakteristika bezeichnen würde, weil sie *mehrere* Personen kennzeichnen. Zahlreiche Figuren tragen nichts und sind von nichts umgeben. Dies gilt für sämtliche Frauenplastiken, seien sie Plaketten oder rundplastisch. Für Astarte/Isis/Hathor oder weitere nicht identifizierbare Göttinnen nennen wir den Uräus, das Hathorgehörn, die Sonnenscheibe, das Papyruszepter, den Lotosblütenstab, die Lotosblüte, den *hwt*- und den Sphingenthron. Mit Herakles/Melqart und Bes oder einer ähnlichen Gottheit können Keule, Löwe und Löwenfell sowie unterschiedliche, für ein und dieselbe Figur oft wechselnde Tiere, als Charakteristikum verbunden werden. Unter Charakteristika für eine männliche Gottheit, die wir hier als Ba'al bezeichnen, tauchen u. a. der *hwt*- und der Sphingenthron, die Lanze und der Lotosblütenstab auf.

3.2. Austauschbarkeit des Erscheinungsbildes

Versucht man mit den soeben genannten Charakteristika weiterzuarbeiten, so stößt man sofort auf ein weiteres Hindernis. Die Bronzestatuen aus Kairo und Sevilla und die Yehawmilk-Stele lehren uns, daß sich hinter einem bestimmten Erscheinungsbild, etwa der Isis und der Hathor, eine einheimische Göttin, Astarte bzw. Ba'alat Gubal, verbirgt.¹⁷ Die aus vorhellenistischen griechischen Quellen bekannte Gleichsetzung von Herakles und Melqart besagt zwar nichts über die theologische Beziehung zwischen den beiden Gestalten, zeigt uns aber, daß der in der Amritter Plastik oder auf Siegeln so häufig dargestellte Mann mit Löwenfell und Keule 1. einen Gott, 2. in der Levante Melqart dargestellt haben könnte. In Idalion auf Zypern wurde folgendes beobachtet: Dort war im 6. und 5. Jh. v. Chr. die übliche Votivstatue diejenige eines Gottes mit Waffe und Löwenfell, also eines Gottes, der als Melqart/Herakles identifiziert wurde. Vom frühen 4. Jh. v. Chr. an änderte sich dieser Statuentypus zu Apollonstatuen. Die Inschriften zeigen aber, daß der alte Gott Melqart/Herakles nicht durch Apollon verdrängt wurde, sondern nur ein anderes Erscheinungsbild erhielt.¹⁸

Diese Beispiele beweisen, daß Erscheinungsbilder von Göttern verschmelzen konnten, daß also ein Erscheinungsbild mehrere Götternamen tragen kann. Erscheinungsbilder wurden möglicherweise sogar austauschbar.

3.3. Verschmelzung zwischen Göttern?

Was ging auf theologischer Ebene vor sich? Dies ist nach wie vor schwierig zu umreißen. Einige Beispiele für die Wechselbeziehung zwischen Bild und Namen

¹⁷ C. Bonnet, *Astarté. Dossier documentaire et perspectives historiques*, Rome 1996, 19-22.

¹⁸ R. Senff, *Das Apollonheiligtum von Idalion* (SIMA 94), Jønserød 1993, 76-77.

wie Isis/Astarte und Melqart/Herakles sind zwar sicher belegt. Aber damit ist über ihre Allgemeingültigkeit oder ihre geographische Ausdehnung noch nichts Sicheres ausgesagt. Jedenfalls lehrten mich diese Beispiele, Personen mit äußerster Vorsicht zu identifizieren, Wörter wie Assimilation oder Synkretismus¹⁹ für die vorhellenistische Zeit nie zu gebrauchen und hellenistische Quellen auf keinen Fall auf die vorangegangene Epoche zu übertragen. Ich gehe nicht davon aus, daß es eine Verschmelzung zwischen der im Erscheinungsbild erkennbaren Gottheit und der tatsächlich gemeinten Gottheit gegeben hat. Die gemeinten Götter sind weiterhin einheimische, levantinisch-phönizische Götter geblieben. Die fehlende Eindeutigkeit im Erscheinungsbild muß eine Suche nach neuen Ausdrucksformen spiegeln, die wohl nicht nur durch punktuelle Veränderungen in der Göttermythologie und einzelner Götterpersönlichkeiten veranlaßt war. Man ahnt die Entwicklung eines Systems, in dem für jeden Lebensaspekt eine Gottheit zuständig ist, zu einem neuen, wo die lineare Zuordnung eines Gottes zu einem bestimmten 'Betätigungsfeld' als unzureichend empfunden wurde.²⁰

3.4. Das neue 'Betätigungsfeld' der Götter

Weil ich also mit den hier verarbeiteten Bildern keine Gruppen von Göttern oder weiterer Personen herstellen konnte, versuchte ich, das Bildmaterial unter funktionalen Gesichtspunkten auszudeuten, um so das 'Betätigungsfeld' der dargestellten Personen herauszufinden. Dabei ist feststellbar, daß diese Bilder zum Großteil in die Kategorie 'Schutz' einzuordnen sind, wobei diese Kategorie mehrere Facetten besitzt. Unter *Schutz im Sinne von Fürsorge* können sicherlich die ungewöhnlich zahlreichen Bilder schwangerer oder stillender Frauen, die auch als Isis und Horus dargestellt sind, eingeordnet werden. Auch die Reiterinnen mit den kleinen Gesichtern und die 'temple boys' gehören in diese symbolische Kategorie.

Eine weitere leicht erkennbare und wichtige Kategorie ist die des mit *Macht* verbundenen Schutzes. Dazu gehören die Bilder der Tierbezwinger, sei es als Held, als Herakles oder als Bes. Schließlich wäre der letzte Aspekt der des Schutzes in Form von *Heilung* und *Heil*. Die auf Heilung spezialisierten Heiligtümer von Amrit und Sidon sowie die darin gefundenen Plastikgruppen sind auffällig und typisch zugleich für die Zeit vom 6. zum 4. Jh. v. Chr. Die sidonischen Kinder- und Knabenplastiken wurden für das Heil oder die Heilung von kleinen und größeren Kindern gestiftet. Die in Amrit gefundenen zyprischen Plastiken stellen einerseits Votivbringer und andererseits einen Gott dar, dessen Erscheinungsbild das des Melqart/Herakles ist.²¹

¹⁹ Für einen sauberen Gebrauch des Wortes Synkretismus s. U. Berner, *Untersuchungen zur Verwendung des Synkretismus-Begriffes* (Göttinger Orientforschungen 2), Göttingen 1982, 5-110.

²⁰ Phänomen der Theokrasie: G. Lanczkowski, *Einführung in die Religionswissenschaft*, Darmstadt 1980, 35.

²¹ In diesem Zusammenhang sei angemerkt, daß Ešmun nicht nur in Sidon, sondern auch in

3.5. Die Entwicklung

Versucht man mit den spärlichen Mitteln, über die man verfügt, die Wurzeln der beschriebenen Entwicklung zu erfassen, so muß man vielleicht auf das Ende der Bronzezeit zurückgreifen. Denn Ansätze zu diesem Schutzgedanken sind in Ugarit schon erkennbar, wo vor allem El, aber auch Ba'al (und Reschef) sehr menschenfreundliche Seiten besitzen. Allerdings werden dort – so weit wir aus Texten erkennen können – nur Könige und ihre Familienmitglieder von den Göttern besonders geschützt.²²

Ein Aspekt, der vielleicht typisch für die gesamte phönizische Kultur ist, betrifft die Erkennbarkeit der Götter. Denn auch die Götterbilder des 2. Jahrtausends lassen eine Identifikation meist nicht zu. Allerdings sind Bildertypen wie z. B. der junge 'smiting god', der alte sitzende und bärtige Gott oder Göttinnen mit Waffen durch ihre Attribute wesentlich leichter in einen Bildtypus zu kategorisieren.²³ Für das 1. Jahrtausend ist also das Verschwinden von klaren Attributen wichtiger als die für uns schwierige Identifikation. Innerhalb des 1. Jahrtausends scheint das Ende des 8. Jhs. den Abschluß einer weiteren Entwicklungsphase darzustellen. Denn die 'smiting gods', die Kampfbilder zwischen Göttern, die Kampfbilder zwischen Pharao und Besiegtem verschwinden erst danach.

Die wenigen schriftlichen Quellen und unsere ikonographischen Feststellungen unterstützen sich gegenseitig. P. Xella konnte in einer genauen Studie über Ešmun darlegen, daß dieser Gott ursprünglich ein Schutzgott war, daß er aber schon zu Beginn des 6. Jhs. zu einem Heilgott wurde. Aus der Stadtgottheit von Sidon entwickelte sich der im großen Heiligtum von Bustân aš-Šayḥ nahe Sidon bis zum Christentum verehrte Heilgott. In der Eisenzeit hatte er auf kollektiv-offizieller wie auf privat-individueller Ebene gehandelt; in der Achämenidenzeit wurde eindeutig die privat-individuelle Ebene betont.²⁴

Auch in Ägypten sind diese Tendenzen zu beobachten. Die Wichtigkeit von Isis als allgemeine mütterliche Schutzgottheit verfestigte sich im 8. Jh. Die Mysterienkulte der hellenistischen Zeit offenbarten diese Aspekte in eindeutiger Weise. F. Junge betont jedoch, Isis sei nicht erst in der hellenistischen Zeit zu einer Muttergottheit geworden. Dieser schon in der Eisenzeit vorhandene Aspekt habe sich in der hellenistischen Zeit nur verstärkt.²⁵

Amrit inschriftlich gut belegt ist, daß er aber mit keinem Bild verbunden werden kann.

22 P. Xella, Eschmun von Sidon, in: M. Dietrich & O. Loretz (Hg.), *Mesopotamica – Ugaritica – Biblica* (FS K. Bergerhof; AOAT 232), Kevelaer & Neukirchen-Vluyn 1993, 481-498, bes. 493, 496; R. Labat et al., *Les religions du Proche-Orient*, Paris 1970, 364; A. Caquot, s. v. "Ras Šamra. La littérature ougaritique", *DBS* fasc. 53 (1979) 1362-1417, bes. 1391-1397 zur Keret-Legende.

23 A. Caquot & M. Szymer, *Ugaritic Religion* (Iconography of Religion Sec. 15; Mesopotamia and the Near East, Fasc. 8), Leiden 1980.

24 Xella, Eschmun (Anm. 22), 486, 488, 491f, 495-497.

25 F. Junge, Isis und die ägyptischen Mysterien, in: W. Westendorf (Hg.), *Aspekte der spät-*

In der Achämenidenzeit scheint sich also eine Entwicklung der Götter zu Heilgöttern, die mehr als je zuvor für das persönliche Wohlergehen eines Individuums zuständig waren, vollzogen zu haben. Zu diesem Ergebnis kam ich über die Bildanalyse, P. Xella über die Analyse der wenigen schriftlichen Quellen. Er konnte eine Verbreitung iatrischer Gottheiten erkennen. Dies gelte auch für sämtliche Ba'alim, insbesondere für Melqart.²⁶

4. ZUSAMMENFASSUNG

Offenbar begann am Ende der Bronzezeit eine Entwicklung mit weitreichenden Folgen und reifte allmählich bis zur Achämenidenzeit. Während der Achämenidenzeit vermehrte sich die Zahl der Bildformen, die Zahl der Bildtypen hingegen verringerte sich. Der 'smiting god' oder Kampfbilder mit Besiegten beispielsweise verschwanden völlig, königliche Inszenierungen in rituellem Kontext fehlten weitgehend. Dabei werden vor allem zwei Eigenschaften deutlich: 1. Die dargestellten Figuren, wohl vor allem Götter, sind nicht identifizierbar. 2. Sehr viele Bilder lassen sich als Ausdrucksform für Schutz verstehen. Diese Entwicklung könnte mit der Entdeckung transzendenter Erfahrungsbereiche zusammenhängen. Der göttliche Schutz nimmt die Bedeutung umfassender göttlicher Allgegenwart im Sinne individueller Nähe an, die an die Stelle der hierarchischen Götterwelt tritt. Vorgänge wie Heilung von einer Krankheit oder die Erlangung von Wohlstand und persönlicher Sicherheit werden zunehmend als Einzelillustrationen göttlichen Beistands verstanden, die aus dem Gesamtzusammenhang nicht mehr herauslösbar sind. Die ikonographische Folge davon ist, daß die Götter oft nicht eindeutig als solche erkennbar sind oder daß man, soweit man Götter erkennt, nicht weiß, um welche es sich handelt.

Diese Entwicklung erinnert unweigerlich an die Heilsreligionen des endenden 1. Jahrtausends. Nachdem ich die westvorderasiatischen Bilder der Achämenidenzeit erstmals insgesamt analysiert habe, ist es meine feste Überzeugung, daß der Boden für die Heilsreligionen nicht nur im israelitischen Nachbarland oder in Ägypten, sondern genauso an der libanesischen und syrischen Küste durch eine tiefgreifende Veränderung der Göttervorstellung vorbereitet wurde. Dabei geht es nicht um Monotheismus, den es im achämenidenzeitlichen Phönizien und Syrien nicht einmal ansatzweise gab. Es geht vielmehr um die Beziehung der Menschen zu ihren Göttern, um das, was die Menschen von ihren Göttern erwarten. Es ist mir klar, daß die Menschen seit eh und je Schutz von ihren Göttern erwarten. Sicherlich neu für unsere Epoche ist jedoch die Verselbständigung des Schutzgedankens und die Schaffung oder die Übernahme von Bildern, die vor allem um dieses Thema kreisen. Gäbe es nur Terrakotten oder Siegel, die

ägyptischen Religion (Göttinger Orientforschungen IV,9), Wiesbaden 1979, 93-115, bes. 95f, 103, 115.

²⁶ Xella, Eschmun (Anm. 22), 483, 493f.

so zu interpretieren wären, könnte man sagen, es handle sich um eine 'Volksreligion'. Die teure importierte zyprische Steinplastik oder die Eliteplastik gräzisierungsfähigen Stils in Sidon lassen jedoch keinen Zweifel daran, daß diese Weltanschauung die gesamte phönizische Gesellschaft ergriff.

Sicher förderte die Herrschaft der Achämeniden diese Entwicklung. Seit den neuassyrischen und spätbabylonischen Imperien gab es Westvorderasien einbeziehende Bestrebungen zur Schaffung einer zumindest politischen, möglichst aber auch wirtschaftlichen Einheit. Die Achämeniden setzten jedoch ihr System, auch durch die sogenannte 'Toleranz', konsequenter als ihre Vorgänger durch. Diese Toleranz war eigentlich nur eine intelligente Politik des Lebenslassens alter Machtstrukturen und Glaubensweisen, die die achämenidischen Herrscher zu ihren Gunsten ausnutzten. Durch das Achämenidenreich rückten die Grenzen in unendliche Ferne. Dies brachte eine Öffnung nach Osten, weil dort das Machtzentrum lag; nach Westen wurde sie durch die politisch und wirtschaftlich größer gewordene Verflechtung verstärkt. Phönizien profitierte als Tor, als Vermittler, als lebenswichtiger Partner der Zentralregierung von seiner Stellung zwischen West und Ost. Die Vereinheitlichung, die die Küste zum 'internationalen' Eingangsraum dieses Großreiches machte, stufte hingegen das Binnenland zu einer Übergangszone ohne strategische Bedeutung herab. Man bekommt den Eindruck, daß dort die Bevölkerung traditioneller blieb. Dies bedeutet nicht, daß dieser Landstreifen leer war. Die Städte und ihre Nekropolen demonstrieren sogar Reichtum.

Die hellenistische Zeit ist für ihre Mysterienkulte und für die Aufnahme von Heilgöttern bekannt, die neben den traditionellen Göttern eine immer größere Rolle spielten.²⁷ Es handelt sich um ein Phänomen, das seine Wurzeln in der Achämenidenzeit in Westvorderasien hat. Der Hellenismus scheint jedoch trotz aller geistigen Kontinuität eines anders gehandhabt zu haben: Die Götter wurden mit ihren traditionellen Attributen wiedergegeben und sind somit, auch wegen der häufigen Inschriften, leicht identifizierbar. Dies betrifft aber nur das Erscheinungsbild, das, nachdem es für einige Gottheiten Jahrhunderte ägyptisch gewesen war, in der hellenistischen Zeit nun griechisch wurde. Der Zeitraum zwischen 550 und 330 v. Chr. war mit der Aufnahme griechischer Elemente im Stilistischen, also im Formalen, eine Zeit der Vorbereitung für Phänomene, die in der hellenistischen Zeit zu voller Entfaltung kommen. Im religiösen Bereich gilt dies nicht für die Wiedergabe der Götter. Die traditionelle Wiedergabe der Götter müssen wir daher als Rückschritt werten, der sich jedoch als nicht dauerhaft erweisen sollte.

²⁷ M. Nilson, *Geschichte der griechischen Religion. Bd. I* (Handbuch der Altertumswissenschaft V 2,1), München³ 1967, 804-815, 839.

Über die Münzbildnisse in Palästina und Nordwestarabien zur Perserzeit

LEO MILDENBERG

Gegen Ende des letzten Jahrhunderts, im Jahre 1878, verfaßte der Winterthurer Privatgelehrte Friedrich Imhoof-Blumer die erste Studie nach der stempelvergleichenden Methode.¹ In der antiken Hammerprägung erhielt der obenliegende Münzstempel den Schlag und verbrauchte sich schneller als der geschützte, im Amboß liegende Unterstempel. Wenn eine Münze aus dem gleichen Stempel-paar einen größeren, entwickelten Stempelbruch aufwies als eine andere, so war die erstere früher entstanden als die letztere. Eine Abfolge der Produktion, eine interne Chronologie, konnte festgelegt werden.² Auf dem Gebiet der griechischen Münzkunde folgten weitere solche Studien, die man Corpora nannte. In der jüdischen Numismatik ist mein Bar Kokhba-Buch von 1984 die erste Arbeit dieser Art.

Nun bedingt ein solches Unterfangen, daß man möglichst viele der existierenden Einzelstücke erfaßt. Als ich mit den sog. Philisto-Arabern 1985 begann, kannte ich ca. 100 Stücke; heute sind es ca. 1000. Zwei Drittel stammen aus Privatsammlungen! Dies zeigt, daß wissenschaftliches Arbeiten hier auf die private Sammeltätigkeit angewiesen ist, die durch behördliche Eingriffe – "Unidroit" – nicht behindert werden sollte.

Images as mass media, zu unserem heute und hier so passenden Thema: In meinen kleinen, meist englischen Schriften vermeide ich den ungenauen Begriff "Typ" (*type*), obwohl er in der Numismatik gang und gäbe ist. Der *Oxford*

1 F. Imhoof-Blumer, Die Münzen Akarnaniens, NZ (1878) 1-168. Die erste Stempelstudie einer Stadtprägung ist K. Regling, *Terina* (Programm zum Winckelmannsfeste 66), Berlin 1906.

2 Siehe neuerdings G. K. Jenkins, *Ancient Greek Coins*, London 1972, 14-19, und L. Miltenberg, *The Coinage of the Bar Kokhba War*, Aarau etc. 1984, 18-20 mit den Tabellen ebd. 358-364. Zu weiteren Elementen der numismatischen Methodologie siehe C. M. Kraay, *Archaic and Classical Greek Coins*, London 1976, XXII-XXVI, und L. Miltenberg, Numismatic Evidence, in: ders., *Vestigia Leonis. Studien zur antiken Numismatik Israels, Palästinas und der östlichen Mittelmeerwelt* (NTOA 36), Freiburg Schweiz & Göttingen 1998, 253-264.

Dictionary kennt 7 Hauptbedeutungen. Ich spreche nur von *coin images* und *imagery*, sinngemäß auf Deutsch von "Münzbildern".

Bereits im 5. Jh. v. u. Z. ist die geprägte Münze das *mass medium* der Antike. Ihre Bedeutung für Politik, Wirtschaft und Kultur ist zwar unbestritten, aber ihre Stimme kommt im interdisziplinären Konzert der Wissenschaft noch wenig zur Geltung. Nun, es ist noch nicht aller Tage Abend.

1. EINFÜHRUNG

1.1. Das Territorium

Der Begriff *Palästina*³ dient dem Numismatiker, um die Prägungen zur Perserzeit der Provinzen Samaria und Juda sowie der Städte am Meer Ašdod, 'Aškalon'⁴ und Gaza zu bezeichnen. Unter *Nordwestarabien* wird in unserem heutigen Zusammenhang das Gebiet östlich von Gaza bis zur Araba und südlich bis etwa zum Ramon-Krater verstanden.

1.2. Anfang und Ende

An der phönizischen Küste hat man schon in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. geprägt, zuerst in Tyros, später in Sidon. Das alte philistäische Gaza mag seine bedeutende Münzstätte noch in den letzten Jahren vor 400 eröffnet haben; die reiche Produktion, auch für die Schwesterstädte am Meer und die Wüstenscheichs, gehört aber ins 4. Jh. Das Ende steht fest. Nirgends hat Alexander eine Stadt so gründlich zerstört wie 332 Gaza. Noch kurz vorher hatte er sieben Monate Tyros belagert, aber die Münzstätte der Inselstadt Tyros hat von 305 an bereits wieder in Gold und Silber geprägt.⁵ Erst in der zweiten Hälfte des 3. Jhs. aber haben die Ptolemäer wieder sporadisch in Gaza Münzen schlagen lassen.

³ Hierzu L. Mildenberg, *yəhūd* und *šmryn*. Über das Geld der persischen Provinzen Juda und Samaria im 4. Jahrhundert, in: H. Cancik, H. Lichtenberger & P. Schäfer (Hg.), *Geschichte — Tradition — Reflexion* (FS M. Hengel), Tübingen 1996, I 119-146, bes. 120 Anm. 6.

⁴ Für die Zuschreibung der mit *aleph – nun* bezeichneten Münzen an Aškalon spricht die Fundevidenz (die meisten stammen aus der weiteren Region) sowie Parallelen aus Samaria und Phönizien mit der Verwendung des ersten und letzten Buchstabens als Ersatz für den vollen Namenszug. Dagegen muß festgehalten werden, daß bei der Harvard-Grabung in Aškalon nur anonyme Kleinmünzen, nämlich athenische Imitationen, gefunden wurden, und neuerdings eine einwandfrei aus Ägypten kommende Tetradrachme mit *aleph – nun* auftauchte (*Pl. LIV:17*). Deshalb sollte man den Stadtnamen in bezug auf die Münzevidenz vorerst in Anführungszeichen setzen. Siehe weiter unten Anm. 33.

⁵ M. J. Price, *The Coinage in the Name of Alexander the Great and Philip Arrhidaeus*, Zürich – London 1991, 444-447.

1.3. Die Münzfülle des 4. Jahrhunderts

Mit dem Königsfrieden des zweiten Artaxerxes von 387/386⁶ beginnt eine Blütezeit von Wirtschaft und Kultur von der Ägäis bis zum Euphrat, die aber nicht von einigen lokalen Revolten nachhaltig gestört wurde. Die hohe Zeit war die Mitte des Jahrhunderts, die Epoche des dritten Araxerxes Ochus, eines bedeutenden Herrschers, den Plutarch als den blutrünstigsten der Menschen gründlich und dauernd verleumdete (μιαφονία πάντας ὑπερβαλλόμενον, also "an Blutdurst übertraf er alle"⁷). Nie und nirgends hat es – vor Alexander – eine solche Münzfülle gegeben wie um 350.⁸ Die Voraussetzungen waren: die starke Wirtschaft und die persische Münzpolitik. Die Münzen in allen Metallen waren vollwertig, von Inflation kann nicht die Rede sein.

1.4. Die Eulen des Ostens

Hinter der Küstenregion herrschte im Osten des Perserreiches bis tief ins 5. Jh. noch die Silber-Metallwährung. Man denke nur an die gute Yehoyišma^c, die im Jahr 420 in Elephantine, wie es heißt, "an der Waage sitzen soll und ihrem Ehegatten Ananya 7 Schekel abwiegen soll...", um die Scheidung zu erhalten. Im 5. Jh. kam geprägtes Silbergeld aus Griechenland ins Perserreich. Als der Zufluß von Athener Eulen-Tetradrachmen um 400 versiegte, prägte man im Osten große Mengen nachgeahmter Eulen, hier aber von 17 g bis zu 1/5 g. Von diesen allgegenwärtigen Imitationen⁹ wurden die mit Namen bezeichneten Prägungen unserer Region wiederum beeinflusst. Die Adaptationen des Kopfes der Pallas-Athene und der Eule erscheinen zusammen oder einzeln auf unserem lokalen Geld in beträchtlichem Ausmaß.

1.5. Der Obol und die Drachme

Im Perserreich konnte man Münzen prägen, wann und wo sie benötigt wurden und wenn die materiellen und technischen Mittel dafür vorhanden waren. Als man in den kleinen persischen Provinzen hinter der Küstenregion, Samaria und Juda, Kleingeld für den täglichen Gebrauch benötigte, schufen die Gouverneure

⁶ Hierzu siehe insbesondere U. Weber & J. Wiesehöfer, *Das Reich der Achaimeniden. Eine Bibliographie* (AMI Ergbd. 13), Berlin 1996, Nr. 12508 (R. Urban) und 12520 (U. Wilcken).

⁷ *Plutarch's Lives, Artaxerxes* (Loeb Classical Library XI), p. 202.

⁸ L. Mildenberg, Money Supply under Artaxerxes III Ochus, in: R. Ashton & S. Hurter (eds.), *Studies in Greek Numismatics in Memory of Martin Jessop Price*, London 1998, 278-286.

⁹ Nachgeahmte Tetradrachmen, die von Athener Originalen nur schwer zu unterscheiden sind, wurden anfangs des 4. Jhs. in Massen in Ägypten produziert, wofür insbesondere der Riesenfund von Tell el-Maskhuta (*IGCH* 1649) spricht. In der Levante wurden hauptsächlich Obole und Halbobole mit den Athener Bildern in großen Mengen geprägt, auch Tetradrachmen, aber keine Didrachmen.

eben Silber-Obole, Halbobole und Viertelobole, das "Provinzialgeld", wie ich es 1979 nannte.¹⁰ In den Städten am Meer und am Ende der Weihrauchstraße, nämlich Ašdod, Aškalon und Gaza, brauchte man dagegen größeres und kleineres Geld mit dem Hauptstück der handlichen Drachme und deren Teilstücken. Die Tetradrachme gab man, nach einem kurzen Versuch für die Städte Gaza und 'Aškalon', ganz auf.

2. SAMARIA

2.1. Funde und Entdeckungen

Vor 25 Jahren wußte man noch nichts von der Münzprägung in Samaria. Aus zwei Gründen hätte man ihr Auftauchen erwarten müssen: Von den Yehud-Münzen wußte man seit langem. Ähnliche Voraussetzungen in benachbarten Regionen können zu ähnlichen Erscheinungen führen. Ferner: Cross hatte bereits 1969 die Daliyeh-Papyri bekannt gemacht – mit dem Namen Sanballat, dem Titel *paḥat* und der *šamrayin medinta*, also der Provinz Samaria.¹¹

Die wichtige Materialpräsentation von Meshorer und Qedar¹² beruht auf dem Fund von Nablus 1968, dem "Samaria Hoard", wohl in den 70er Jahren geborgen, sowie auf Streufunden. Die beiden großen Funde enthielten viel Fremdgut. Der "Samaria Hoard" wurde ca. 345 vergraben, der von Nablus wohl 338/337. Stempelschnitt, Schrötlingsherstellung und Ausprägung sind oft sorglos. Es handelt sich um eine Zweckprägung *ad hoc*, die um 360 begonnen und dann etwa zwanzig Jahre lang fortgeführt wurde.

Zwei kurze Hinweise, dann zur Evidenz: Hergestellt wurden nur Kleinmünzen, für Samaria gesicherte Drachmen sehe ich nicht. Wir haben es nicht mit Seltenheiten oder Kuriositäten zu tun. Immer mehr auftauchende Materialien weisen auf einen beträchtlichen Ausstoß hin.

2.2. Kopie und Adaption

Erstaunlicherweise sieht man kein eigentlich originales, lokales Münzbild. Dagegen ist der persische Einfluß so stark wie nirgends sonst.¹³ Auch Sidons Gel-

¹⁰ Yehud: A Preliminary Study of the Provincial Coinage of Judaea, in: *Vestigia Leonis* (Anm. 2), 67-76.

¹¹ F. M. Cross, *Samaria Papyrus 1: An Aramaic Slave Conveyance of 335 B.C.E.*, *EI* 18 (1985) 9-13.

¹² Y. Meshorer & S. Qedar, *The Coinage of Samaria in the Fourth Century B.C.E.*, Los Angeles – Jerusalem 1991; vgl. Mildenberg, *yəhūd* und *šmryn* (Anm. 3), 119-146. Jüngst Y. Meshorer & S. Qedar, *Samaritan Coinage* (Numismatic Studies and Researches, IX), Jerusalem 1999.

¹³ Vgl. Ch. Uehlinger, 'Powerful Persianisms' in glyptic iconography of Persian period Palestine, in: B. Becking & M. Korpel (Hg.), *The Crisis of Israelite Religion. Transformation of Religious Tradition in Exilic and Post-Exilic Times* (Oudtestamentische Studien 42),

tung ist offensichtlich. Einige kilikische Darstellungen erscheinen, desgleichen auch einige griechische Köpfe. Meist sind die fremden Bilder lokal gefärbt, adaptiert. Am stärksten sichtbar wird dies bei den verschiedenartigen weiblichen Köpfen von vorn (*Pl. LIII:4, 7*), die letztlich auf die Arethusa des Kimon von Syrakus kurz vor 400 zurückgehen. Das Motiv erreichte Samaria über die Tarsos-Kopie der 70er Jahre des 4. Jhs.

2.3. Sidon und der Großkönig

Es verblüfft mich noch immer die Unbekümmertheit, mit der über die sidonische Galeere der Name der kleinen Innenprovinz Samaria gesetzt wird (*Pl. LIII:1*) und dazu der Großkönig mit dem Bogen und der Zackenkrone im Knielaufschritt (*Pl. LIII:5*) in der Manier des Reichsgeldes von Dareike und Siglos. Letzteres beschäftigt mich hier und in einem anderen Zusammenhang, da für mich die Zackenkrone das wichtigste achämenidische Reichsblem überhaupt ist.¹⁴

3. JUDA

3.1. Forschungsgeschichte

Sie beginnt mit der Publikation im Jahre 1814 der bis heute uniken Drachme (*Pl. LIV:9*) im Britischen Museum,¹⁵ deren Rückseite Kienle 1975 als den "Gott auf dem Flügelrad" beschrieben hat.¹⁶ Im Jahre 1934 publizierte Sukenik ein Fragment mit dem Wort *yḥzkyh*, was Größeres ahnen ließ.¹⁷ Erst in den 70er Jahren erbrachten Streufunde um Jerusalem (also nicht Hortfunde wie in Samaria) die volle Evidenz, die sich als wegweisend herausstellen sollte. Den Kenntnisstand faßte ich 1979 zusammen. Weiteres folgte.

3.2. Die Sachquellen

Die Wichtigkeit der Ostraka, Krughenkel, Bullae und Gemmen ist unbestritten. Die neuen Kleinmünzen, also Sachquellen par excellence, führen weiter zu neuen Fakten und Erkenntnissen, deren Bedeutung dadurch nicht geringer wird, daß man sie nur allmählich, wenn überhaupt, zur Kenntnis nimmt.

Leiden 1999, 134-182.

14 L. Mildenberg, *The Great King in the Jagged Crown* (im Druck für *INJ*).

15 G. F. Hill, *BMC Palestine* 181 no. 29. Vgl. Mildenberg, *yəhūd* und *šmryn* (Anm. 3), 121 Anm. 11.

16 H. Kienle, *Der Gott auf dem Flügelrad. Zu den ungelösten Fragen der "synkretistischen" Münze BMC Palestine S. 181, Nr. 29* (Göttinger Orientforschungen. Hellenistica 4), Wiesbaden 1975.

17 E. L. Sukenik, *Paralipomena Palaestinae*, *JPOS* 14 (1934) 178-182, pl. I:1.

3.3. Außergewöhnliches

Für einen Numismatiker ist es schon überraschend, daß er eine Drachme, also ein größeres Nominal, aus den Jahren um 380/370 mit der aramäischen Legende *yhd* "Juda" vor sich hat, und dann auf Halbdrachmen mit der hebräischen Legende *yhdh* trifft, die mit Sicherheit etwa 100 Jahre später zu datieren sind. Noch verblüffender ist für ihn die Tatsache, daß dazwischen 70 Jahre Kleinmünzen-Prägung liegt, von wirklichen Minima, die zwischen 0,6 und 0,1 g wiegen. Der Epigraphiker und Historiker wird erstmals zur Kenntnis nehmen müssen, daß er nur auf diesen Kleinmünzen den Namen und Titel eines persischen Provinzgouverneurs liest (*Pl. LIV:13*). Und in der gesamten Forschung sollte man bedenken, daß diese Kleinmünzen nun wirklich sonst feste Grenzen sprengen: Sie greifen von der persischen über die makedonische zur ptolemäischen Zeit über und zeigen eindeutig, daß Ptolemaios I. Soter, das Finanzgenie, das kleine Juda von seiner sonstigen Devisenbewirtschaftung ausgenommen hat (*Pl. LIV:16*). Dazu erscheint noch das Bildnis seiner Königin, Berenike I., das erste gesicherte Portrait einer Herrscherin überhaupt, jedenfalls auf Münzen (*Pl. LIV:17*).¹⁸ Damit sind wir wieder bei unserem Thema der Münzbildnisse, die ohne einen Blick auf die anderen eben besprochenen Elemente der numismatischen Evidenz nicht voll zu würdigen sind.

3.4. Die Bildnisse

a. Die unike Drachme (*Pl. LIV:9*)

Der behelmte Kriegerkopf sieht aus wie der Leukippos von Metapont im fernen Großgriechenland, aber *3/4 en face* gestellt. Dem sogenannten Ares im näheren Tarsos sieht er nur entfernt ähnlich. Das berühmte Rückseitenbild ist gewiß eine synkretistische Darstellung, deuten kann ich es noch immer nicht.¹⁹ Ein eigentliches Vorbild ist nicht auszumachen. Ob der Stempelschneider ein attisches Vasenbild gekannt hat? Beträchtlichen, unnötigen Wirbel hat eine jüngst aufgetauchte Kleinmünze verursacht, auf der man *yhw*, also den Gottesnamen, lesen wollte. Ich habe die Münze gesehen; für mich ist die Inschrift keinesfalls semitisch.

¹⁸ Dies wurde schon 1979 betont: Mildenberg, Yehud (Anm.10), 73. Erst Mitte des 3. Jhs. erscheint wieder ein weibliches Portrait: Arsinoe II. unter Ptolemaios II. auf Dekä-, Okto- und Tetradrachmen Alexandrias. Die Goldmünze von ca. 28 g mit den vier Portraits von Ptolemaios I. und Arsinoe II. sowie den postumen Bildnissen von Ptolemaios I. und Berenike I., das sogenannte *mnaeion*, ist ebenfalls erst zur gleichen Zeit ausgeprägt worden.

¹⁹ Zur jüngeren Diskussion vgl. D. V. Edelman, Tracking Observance of the Aniconic Tradition Through Numismatics, in: ead. (ed.), The Triumph of Elohim. From Yahwisms to Judaism (Contributions to Biblical Exegesis and Theology 13), Kampen 1995, 185-225; E. Blum, Der "Schiquz Schomem" und die Jehud-Drachme BMC Palestine S. 181, Nr. 29, BN 90, 1997, 13-27.

b. Die Kleinmünzen

Die erste Emission folgte dem attischen Kanon, also Pallas Athene-Kopf und Eule (*Pl. LIV:10*). Bald erscheint aber die Eule allein, zusammen mit Münzbildnissen, die man sonst so nirgends findet. Lilie und Falke sind markante, lokale Schöpfungen (*Pl. LIV:11*). Während die Ikonographie Samarias abgeleitet ist, erweist sich die Judas als in großen Teilen eigenständig. Der Unterschied zu Samaria wird auch darin deutlich, daß der Kopf des persischen Großkönigs in der Zackenkrone nur in einer judäischen Stempelkombination auftaucht, und dies nur gemeinsam mit dem judäischen Falken (*Pl. LIV:12*). Daß der weibliche Kopf *en face* auch in Juda auftritt, ist nicht verwunderlich. Von der Westküste Kleinasiens bis Hierapolis-Bambyke am Euphrat ist die Erfindung Kimons von Syrakus in den Jahren um 400 später vielfach abgewandelt und zum Allgemeingut geworden. Mit dieser Arethusa des Ostens kommt eine schlank gewordene Eule, deren Federkreis um den Kopf wie ein Heiligenschein aussieht (*Pl. LIV:13*). Ebenso im Gegensatz zu Samaria ist die Tierwelt zur Perserzeit stark vertreten. Davon hebt sich das einzige Monster ab, der geflügelte Luchs, ein starkes Argument für die Zuweisung in die makedonische Zeit (*Pl. LIV:14*).²⁰ Die Münzbilder nach der Wiederaufnahme der Prägung um 300 sprechen für sich selbst: das charakteristische Altersportrait des ersten Ptolemäers und der ptolemäische Adler wie auf der Groß-Silberprägung (*Pl. LIV:16*). Wie oben erwähnt: nichts hat mich in der antiken Münzprägung mehr überrascht als das hebräische *yhdh* neben dem Kopf der ersten Berenike gemeinsam mit dem Kopf des Königs auf einer Silberkleinmünze. Abgebildet werden meist nur wenige Stücke, alle aus verschiedenen Stempelpaaren, es handelt sich jedoch um eine Massenprägung.

Wenn wir nun die beiden Binnenprovinzen verlassen und zur Küste gehen, ein *caveat*: Es ist mir unbegreiflich, das die *šmryn* und *yhd*-Münzen oft von der Forschung als philisto-arabische Prägungen bezeichnet werden. Sie haben weder mit Philistää noch mit Arabia etwas zu tun. Die Münzherren der Provinz-Emissionen sind eindeutig die Gouverneure der beiden persischen Provinzen Samaria und Juda, ihre Produktion Silber-Kleingeld für den lokalen, täglichen Gebrauch.

4. DIE PHILISTO-ARABISCHEN MÜNZEN

4.1. Zusammenfassung der Konstanten

a. Die Prägung beginnt um 400, hat ihren Höhepunkt Mitte des 4. Jhs. und endet abrupt mit der Eroberung Gazas durch Alexander 332, wie oben betont.

²⁰ P. Machinist, The First Coins of Judah and Samaria: Numismatics and History in the Achaemenid and Early Hellenistic Periods, in: H. Sancisi-Weerdenburg, A. Kuhrt & M. C. Root (eds.), Achaemenid History VIII, Leiden 1994, 365-380, bes. 370-371.

b. Münzherren sind einerseits die autonomen Städte am Meer im Perserreich: Ašdod, 'Aškalon' und Gaza, andererseits die Herrscher der oben beschriebenen Wüstengebiete im Süden. In beiden Gruppen findet sich von irgendeinem persischen Funktionär, geschweige denn von einem Gouverneur, auch nicht die Spur. Diese Evidenz kann nicht weggedeutet werden. In den Ostraka, auch den von Lemaire²¹ einerseits, Eph'al und Naveh²² andererseits neu publizierten, sehe ich Zeugen eines verständlichen Einflusses des Großreiches in diesen Grenzgebieten, keinesfalls den Beweis für eine persische Provinz Arabia. Hätte es sie gegeben, wäre sie Alexander anheimgefallen, was nicht der Fall war.

c. Hauptnominal ist die attische Drachme, mit hier knapp 4 g und deren Unterteilungen von Obol bis zum Viertelobol.

d. Zentrale Münzstätte ist Gaza.

e. Die Weihrauchstraße: Gazas Bedeutung in der Perserzeit ist offensichtlich. Herodots (Hist III 5,2) beiläufige Feststellung, es sei nicht viel kleiner als Sardis, ist unverdächtig. Aus Gaza kommt der größte Teil der Damen, ob nun Hierodulen oder Gemahlinnen, auf der Tempelliste von Qarnavu.²³ Jedenfalls bezeugt dies die Wichtigkeit von Gaza für die südarabischen Exporteure von Aromata und Spezereien. Alexander schickt seinem Lehrer Leonidas nach der Eroberung Gazas 332 eine große Ladung Weihrauch. Der kürzeste, direkte Weg von der arabischen Südküste führt über Yatrib/Medina, die Araba und Oboda nach Gaza. Dies ist die Hauptroute der Weihrauchstraße, jedenfalls in der Perserzeit; Petra gab es damals überhaupt noch nicht. Den Karawanenweg durch den Siq und die Tempel- und Residenzstadt Petra zu führen, scheint mir deshalb verfehlt, auch wenn er überall auf den Karten so eingezeichnet ist.²⁴ Offensichtlich ist auch, daß die Weihrauchstraße der Region Wohlstand brachte, damit auch die Münzprägung – dies besonders um die Mitte des 4. Jhs. mit dem starken Binnen- und Außenhandel.

4.2. Die Produktion des Gaza-Ateliers im Überblick

Früh stand für mich fest, daß Funde, Metall, Gewichte und Stückelung bereits für die eine Münzstätte Gaza sprechen. Erst später sah ich, daß die Herstellung (*fabric*), die gleichen Ränder und gleichartigen Stempelbrüche, und vor allem gleiche Bilder meine Auffassung erhärteten. Unwiderlegbar dürfte dann ein weiterer Beweis ganz anderer Art sein. Wären die Münzen der Wüstenherrscher in irgendeiner Münzstätte im Süden, also nicht in Gaza, geprägt worden, so gäbe es

²¹ A. Lemaire, *Nouvelles inscriptions araméennes d'Idumée au Musée d'Israël* (Transeuphratène, Supplément no. 3), Paris 1996.

²² I. Eph'al & J. Naveh, *Aramaic Ostraca of the Fourth Century BC from Idumea*, Jerusalem 1996.

²³ Siehe L. Mildenberg, Gaza Mint Authorities in Persian Times, in: *Vestigia Leonis* (Anm. 2) 79-87, hier 81 Anm. 13.

²⁴ Vgl. L. Mildenberg, Petra on the Frankincense Road?, *Trans.* 10 (1995) 69-72; id., Petra on the Frankincense Road? – Again, *Aram* 8 (1996) 55-65.

gar keinen Grund für ihr plötzliches Verschwinden nach Gazas Zerstörung. Keine Münzversorgung irgendwelcher Art setzt so plötzlich aus, es sei denn, ihr Atelier geht unter. Zu Letzterem hätte im Süden keinerlei Grund bestanden; denn Alexander war fern, und das Wirtschaftsleben ging weiter. Die Emissionen kommen also alle aus der Münzstätte Gaza, von Nord nach Süd: zuerst die Städte Ašdod, 'Aškalon', Gaza; dann der Süden.

5. HERKUNFT UND ART DER MÜNZBILDNISSE DES GESAMTGEBIETES

5.1. *Die Eulen aus Athen und dem Osten*

Tetradrachmen attischer Art wurden nur für die Stadt Gaza selbst und um 400 auf eine ganz einfache Art produziert, nämlich durch Einstempelungen (*Pl. LVII:37/38*). Oktodrachmen wie in Sidon²⁵ und Didrachmen wie in Hierapolis-Bambyke gab es keine.²⁶ Die Drachme, das Leit- und Hauptnominal, folgt dem Beispiel der für Gaza umgeformten Tetradrachme, also dem Kanon mit dem Kopf der Pallas Athene und der sitzenden Eule. Es gibt größere Gruppen dieser 'kanonischen' Drachmen in Juda, Gaza und im Süden, die durch Legenden, Stempelverbindungen, Bilder und Fundevidenz eindeutig zugeschrieben werden können. Dazu kommt die Massenprägung der anonymen kanonischen Obole.²⁷ Pallas-Köpfe allein, in hoher Qualität auf der Vorderseite, wo sie hingehören, gibt es nur im Süden. Dagegen ist die Eule allein, immer nur auf der Rückseite, in allen Gruppen populär. Nur in der 'Aškalon' zugeschriebenen Emission ist sie das alleinige Rückseitenbildnis, allerdings in verschiedenen Stellungen und mit Beigaben, den sogenannten Symbolen, die den Kanon sprengen. Schon hier zeigt sich der Hang zum Variieren, Ändern, Ergänzen, was nur im Süden zur unbändigen Lust wird.

²⁵ Im Osten prägt nur Sidon diese großen Silbermünzen von ca. 28 g und zwar von ca. 430 bis ca. 340, ein Zeugnis für die Bedeutung der Stadt.

²⁶ Siehe H. Seyrig, *Le monnayage de Hiéropolis de Syrie à l'époque d'Alexandre*, *RNum Sér* 6,13 (1971) 11-21. Für eine andere Deutung vgl. L. Mildenberg, *A Note on the Coinage of Hierapolis-Bambyce*, in: M. Amandry & S. Hurter (éds.), *Travaux de Numismatique Grecque offerts à Georges Le Rider*, London 1999, 277-284.

²⁷ Diese Klein- und Kleinstmünzen in Silber bestreiten einen Großteil des Münzumlafes in der westlichen Levante im 4. Jh. Jedenfalls ist Jerusalem heute der wichtigste Umschlagplatz für diese eintönige Massenproduktion. Genauere Herkunft ist nicht auszumachen. Vereinzelte Buchstaben und Zeichen sind zu erkennen. Meist steht aber die Vorderseite mit dem Pallas-Athene-Kopf und die Rückseite mit der Eule allein. Die Stempel wurden von ungeübten Handwerkern geschnitten. Vgl. dazu oben Anm. 4.

5.2. Frühe Vorbilder aus dem Nahen Osten

Das uralte Motiv des Muttertiers, das sein Junges säugt, mit dem sich neben Matthiae²⁸ auch O. Keel in seinem "Böcklein"-Buch von 1980²⁹ kenntnisreich beschäftigt hat, kommt noch auf der Drachme mit der Ašdod-Inschrift vor (Pl. LV:19). Der ursprünglich ägyptische Bes erobert im 1. Jahrtausend von der Levante aus den ganzen Mittelmeerraum.³⁰ Bes-Figuren, meist in Fayencen, haben sich in großen Mengen erhalten, tauchen sie doch fast in jedem Auktionskatalog klassischer Kunst auf. In der antiken Numismatik spielt Bes jedoch keine Rolle, außer in Ebusa in hellenistischer Zeit – und eben im Ausstoß der Münzstätte Gaza. Er kommt vor in der Prägung der Städte (Pl. LV:22, LVII:45, 48-50), wird aber in der Produktion für die südlichen Münzherren zum beliebtesten Münzbild überhaupt und – bezeichnenderweise – in den verschiedensten Ausformungen und auf Vorder- und Rückseite (Pl. LVIII:63, 64, 67-68, 70-73, 77, LIX-LX: 89-91).

5.3. Achämenidische Motive

Vom Großkönig als Krieger, von seinem Kopf in der Zackenkrone und vom persischen Reiter ist auf den Philisto-Arabern nichts mehr zu sehen. Ein Persepolis-Architekturteil³¹, die beiden Kalbsvorderteile, Rücken an Rücken, auf deutlich mit Namen gezeichneten Obolen von Ašdod (Pl. LV:21) und Gaza – hier mit einem jugendlichen Bes-Kopf in der Mitte (Pl. LVII:45) – taucht auf. Aber auch dieses ebenfalls frühe Bild kommt nicht unmittelbar aus der Persis, sondern wohl über Sidon, wo es bereits nachgeahmt worden war.

5.4. Einfluß der Nachbarländer

Aus dem nahen Ägypten stammen zwei ursprünglich ägyptische Bilder, die aber wohl auch längst in der Levante heimisch geworden waren, die Hathor-Kuh (Pl. LIX:84) und der Falke (Pl. LIV:11-12, LVII:51-52). Erinnerungen an Sidon finden sich im Süden wenige und in abgeänderter Form. Die für Sidon charakteristischen inkusen Bildteile³² erscheinen bisweilen in einigen für die Wüstengegend produzierten Stücken (Pl. LIX:80, 88). Von einem Einfluß von Tyros ist

²⁸ P. Matthiae, *Il motivo della vaccha che alata nell'iconografia del Vicino Oriente antico*, *RSO* 36 (1961) 1-31.

²⁹ O. Keel, *Das Böcklein in der Milch seiner Mutter und Verwandtes* (OBO 38), Freiburg Schweiz & Göttingen 1980.

³⁰ Siehe L. Miltenberg, *Bes on Philisto-Arabian Coins*, in: *Vestigia Leonis* (Anm. 2), 95-97.

³¹ R. Girshman, *Iran* (Universum der Kunst), München 1961, 351 und Abb. 448.

³² Vgl. J. Elayi, *Sidon, cité autonome de l'empire perse*, Paris 1998, 207 und Anmerkungen 75-77 mit Literatur.

auch nicht die Spur zu sehen, was anderen Überlieferungen widerspricht und nicht vom Tisch gewischt werden sollte.³³

5.5. Die Monster

Diese Mischformen sind besonders populär in der Wüste (*Pl. LIII:6, LVIII:62, 74-75, 77, LIX-LX:89*). Sie reflektieren Motive, die seit Jahrtausenden im Osten beliebt waren, und zwar in der Architektur wie in der Kleinkunst.

5.6. Das Bestiarium

In Juda ist das Auftauchen von Luchs und Falken nach der Eule zu registrieren. Das Gaza-Atelier kennt außer der Eule auch den Falken, neben dem Löwen auch den Leoparden, neben Kuh und Pferd auch den Widder. Die Darstellung des Dromedars mit und ohne Reiter ist aufschlußreich (*Pl. LIX:81, 82*).

5.7. Köpfe

Es gibt weibliche und männliche Köpfe, letztere zu allermeist bärtig. Wesentlich scheinen mir die wegen ihrer Kopfbedeckung auch eindeutig Beduinen darstellenden Bildnisse (*Pl. LVIII:71, 75, LIX:81, 86*), die es so sonst nicht gibt. Sind Krieger, Herrscher oder Götter gemeint, was (nach einem Hinweis von Hinweis E. A. Knauf) in dieser Zeit und Region schwer auseinander zu halten ist?

5.8. Die Grotesken

Wohl bekannt sind die von Boardmann so genannten "composite figures", manchmal sonst als *grillos* bezeichnet, auf den graeco-persischen und graeco-phönizischen Gemmen des 5. Jhs., oft in grünem Jaspis. "They appear nowhere in greater variety of combination than on the green jasper gems", stellt Boardman fest.³⁴ Die Verbindungen zwischen Menschen mit Menschen und Dämonen, sowie von beiden mit Tieren (*Pl. LV:22, LVIII:63, 66, LIX-LX:87, 88, 89-92*), insbesondere auf unseren südlichen Münzbildern, sind erstaunlich und originell. Dazu kommt, daß sie dort einen großen Teil der Ikonographie bestreiten und dies in einem und demselben Atelier. Und schließlich muß festgehalten werden, daß vielfach kombinierte Phantasiegebilde dieser Art – also nicht eigentli-

³³ Nach Pseudo-Skylax (*Geographi Graeci Minores*, ed. Müller, I 79) gehörte Askalon "den Tyren". Wenn die *aleph-nun*-Münzen der Stadt zuzuschreiben sind (s. o. Anm. 4), spricht die numismatische Evidenz eindeutig gegen diese einzige bekannte literarische Überlieferung. Daß die Tyren ein Kontor in der Stadt oder dessen Hafen unterhielten, bleibt möglich (siehe hierzu E. Schürer, *The History of the Jewish People in the Age of Jesus Christ*, vol. II, revised ed. Edinburgh 1979, 105, n. 97).

³⁴ J. Boardman, in: R. D. Barnett & C. Mendleson, *Tharros. A Catalogue of Material in the British Museum from Phoenician and other Tombs at Tharros, Sardinia*, London 1987, 102.

che Gorgoneia, Pegasi oder Pan- und Janusköpfe – sonst in der antiken Numismatik keine Rolle spielen. Ansätze gibt es wohl nur in Istros mit den jugendlichen *tête-bêche* Köpfen, auch aus dem münzreichen 4. Jh.³⁵ Es ist wohl so, daß die südlichen Prägeherren (“the minting authorities”) des Gaza-Ateliers von ungewöhnlichen, sonderbaren, ja bizarren Bildern fasziniert waren oder damit die Menschen im Gebiet der Weihrauchstraße anziehen wollten – vielleicht mag Beides gelten.

6. ZUSAMMENFASSUNG

6.1. Vielfalt im Durchgangsland

Gewiß sind die *via maris* an der palästinensischen Küste und die Weihrauchstraße von der Araba bis Gaza eigentliche Fern- und Durchgangsstraßen. Aber Ašdod und Gaza, wohl auch Aškalon, sind nach Westen gerichtete Hafenstädte. Und die Binnenprovinzen Samaria und Juda sind nicht weit. Das ganze Gebiet ist und war immer ein Durchgangsland, eine Binsenwahrheit. Aber die Feststellung, daß dadurch – in den Münzbildern einer blühenden Geldwirtschaft – die erstaunliche, gewollte Vielfalt erklärlich wird, scheint mir eine wesentliche, keine banale Aussage.

6.2. Das Gefälle Nord-Süd

Die Bilderwelt der Münzen von Samaria ist reich und vielfältig, aber völlig abhängig von fremden Vorbildern und stark auf Persien ausgerichtet. In Juda gibt es ebenfalls fremde Einflüsse, aber bereits auch viel Eigenes, jedenfalls in der vor-ptolemäischen Zeit. Bei den philisto-arabischen Prägungen – sowohl in der Gruppe der Küstenstädte (mit Ausnahme von ‘Aškalon’) wie der des Südens – überwiegen die eigenen Bilder. Fremde Motive werden oft abgeändert. Der achämenidische Einfluß jedenfalls schwächt sich vom Norden bis Süden immer mehr ab. Die bemerkenswerte Prägung mit dem Bärtigen in der Kopfbedeckung der Wüste und dem Dromedarreiter ist räumlich und bildlich weit entfernt von Susa.

6.3. Griechen als Stempelschneider?

Nicht nur in der Münztechnik, sondern auch im Stempelschnitt ist der Unterschied zwischen Meister und Patzer markant, besonders bei den Münzen des Südens. Es gibt den einen oder anderen Stempel, den sehr wohl ein Grieche, ja ein griechischer Meister, geschnitten haben könnte, oder der Schüler eines Meisters, oder gar ein begabter, lokaler Graveur. Eine Entscheidung würde ich nicht wa-

35 Jenkins, *Ancient Greek Coins* (Anm. 2), 125, 126: “unique in the repertory of Greek coins”.

gen. Nur einmal, und im fernen Sizilien, stieß ich auf eine Evidenz: Auf der wohl schönsten sikulo-punischen Tetradrachme (*Pl. LX:92*) steht eine Legende, die zwar richtig von rechts nach links liest, aber jeden einzelnen Buchstaben seitenverkehrt schreibt.³⁶ Der Meister kopierte sie also, ohne ihren Sinn zu verstehen. Auf den vielen Hunderten von Rückseitenstempeln kommt so etwas nur dieses eine Mal vor. Der Stempelschneider war also kein Karthager. Er dürfte den Vorder- und Rückseitenstempel geschnitten haben. Des herrlichen Werkes wegen halte ich ihn in der Tat für einen Griechen, wohl aus der Osthälfte der Insel.

6.4. Rückblick

Die geschilderte, pragmatische Münzpolitik gibt es später so zwar nie wieder, aber eine Einzellerscheinung im Perserreich ist sie keineswegs. Lokale Belange in Religion, Recht und Wirtschaft waren Sache der lokalen Autoritäten, nicht der Verwaltung in Susa. Das Perserreich war kein zentralistischer Nationalstaat, sondern eine Konföderation, ein Commonwealth.

Das Münzwesen im Perserreich ist gekennzeichnet durch eine nach dem Königsfrieden von 386/387 immer stärker werdenden Geldschöpfung und eine regelrechte Münzexplosion um die Mitte des Jahrhunderts, der Epoche des dritten Artaxerxes. Dies erfaßt auch die Gebiete diesseits und jenseits der durchlässigen Reichsgrenze, die in den großen, florierenden Wirtschaftsraum mit einbezogen werden. Es können die Wüstenscheichs in Gaza prägen, und das mit dem Getreidehandel reich gewordene Pantikapaion – Kertsch auf der Krim – kann seine herrlichen Goldstatere schaffen, die auch im Westen des Reiches gefunden werden.

Die Münzbilder: Im Innern errichteten die Achämeniden keine Barrieren, nach Außen sperrten sie sich nicht ab. Der Althistoriker Chester G. Starr hat eine Durchdringung von Elementen aus Ost und West im Kleinasien des 4. Jhs. festgestellt, was er auch durch die Münzbilder belegte.³⁷ Diese Entwicklung endete nicht an der kilikischen Pforte, sondern erfaßte Phönizien und Palästina mit dem angrenzenden Wüstengebiet, wie wir sahen, ja selbst Hierapolis-Bambyke am Euphrat. In der Ikonographie der Münzen dieses Raumes und dieser Zeit kommt zwar der Einfluß des Westens zur Geltung, aber die Prägung wird zu einer *res sui generis*; denn in ihrer Vielfalt, in der Kraft der Phantasie, ist sie außergewöhnlich und bleibt sie einmalig.

³⁶ G. K. Jenkins, *Coins of Punic Sicily*, Part III, *SNR* 56 (1977) 5-65, hier 36, pl. 22:271.

³⁷ C. G. Starr, *Greek and Persians in the Fourth Century B.C. A Study in Cultural Contacts before Alexander*. Part I, *Iranica Antiqua* 11 (1976) 39-99; Part II, 12 (1977) 49-115 (reprint Ann Arbor 1979).

ABBILDUNGSNACHWEISE

ABKÜRZUNGEN:

Imagery	L. Mildenberg, On the Imagery of the Philisto-Arabian Coinage – A Preview, <i>Trans.</i> 13, 10-16 235-238.
MQ I	Meshorer & Qedar, <i>The Coinage of Samaria</i> (Anm. 12).
MQ II	Meshorer & Qedar, <i>Samaritan Coinage</i> (Anm. 12).
Petra	Mildenberg, Petra on the Frankincense Road? – Again (Anm. 24)
VL	Mildenberg, <i>Vestigia Leonis</i> (Anm. 2)
FS Hengel	Mildenberg, <i>yəhūd</i> und <i>šmryn</i> (Anm. 3)

Auktionskataloge sind abgekürzt zitiert.

A. PROVINZIALPRÄGUNGEN

a. Samaria ca. 360–337 (Pl. LIII)

- 1 Obol. *šmryn*. Sidonische Galeere / *mz* für Mazday. Großkönig mit Löwe. MQ II no. 96.
- 2 Obol. *šmryn*. Großkönig mit Zackenkrone n. r. thronend / *mbg(y³)* Löwe über Hirsch. MQ II no. 47.
- 3 Obol. *šn*. Wie 2 / *mz* für Mazday. Ahuramazda. MQ II no. 100.
- 4 Obol. Weiblicher Kopf von vorn / *šmryn*. Bärtiger Kopf 1. MQ I, SH 74 auf pl. 23.
- 5 Halbbobol. Wie 1 / Großkönig mit Zackenkrone, Speer und Bogen. MQ II no. 97. Vgl. FS Hengel Nr. 29.
- 6 Halbbobol. *šn*. Löwe n. r. / Großkönig mit Speer und Bogen. MQ II no. 101 var.
- 7 Viertelobol. wie 4 / *šm(r³)* Pferd im Galopp n. l. MQ II no. 82.
- 8 Obol. Kopf der Pallas Athene n. l. / *šmryn*. Löwe über Hirsch. MQ I, SH 43.

b. Juda (Pl. LIV)

Persische Zeit ca. 380–332

- 9 Drachme ca. 380. Bärtiger, behelmter Kopf / *yhd*. Bärtige Gestalt auf Flügelrad. Unicum. BMC Palestine, pl. 19,29.
- 10 Obol. Kopf der Pallas Athene r. / *yhd* seitenverkehrt. Eule. FS Hengel Nr. 4.
- 11 Halbbobol. Lilie / *yhd* Falke, Kopf n. r. FS Hengel Nr. 8.
- 12 Halbbobol. *yhd*. Falke wie 11 / Kopf des Großkönigs in der Zackenkrone. FS Hengel Nr. 10.
- 13 Halbbobol. Weiblicher Kopf von vorn / *yhzqyh hphh*. Eule. FS Hengel Nr. 15.

Makedonische Zeit 332–312

- 14 Halbbobol. Jugendlicher Kopf 1. / gehörnter und geflügelter Luchs; *yhzqyh* in makelloser Schrift. FS Hengel Nr. 19.

Ptolemäische Zeit 300–282

- 15 Viertelobol. Kleiner jugendlicher Kopf 1. / *yhd*. Ptolemäischer Adler 1. FS Hengel Nr. 21.
- 16 Viertelobol. Veristisches Portrait von Ptolemaios I. / *yhdh*. Adler 1. FS Hengel Nr. 22.
- 17 Viertelobol. Idealisiertes Bildnis von Ptolemaios I. / *yhd(h)* Portrait von Berenike I. FS Hengel Nr. 26.

B PHILISTO-ARABISCHE MÜNZEN

1. Die Küste ca. 380–332

a. Ašdod (Pl. LV)

- 18 Drachme. Weiblicher Kopf r. / 'šdd Ziege. Dahinter Lilienzweig. Petra no. 9.
- 19 Drachme. Bärtiger Kopf r. / [']šd(d) Altorientalisches Bild der Kuh, ihr Kalb säugend. Sammlung A. Spaer.
- 20 Drachme. Januskopf, darüber liegendes Tier / [']šd(d) retrograd. Kalb, darunter zwei Widderköpfe. Prüfhieb. Petra no. 10.
- 21 Obol. Januskopf, darüber Volute / 'šdd Zwei Kalbsvorderteile Rücken an Rücken. VL Pl. XX:15.
- 22 Drachme. Beskopf r. / 'š. Stier r. Oben Frauenkopf. Imagery no. 41.
- 23 Drachme. Weiblicher Kopf r. / 'š. "Frau im Fenster", überprägt. Privatsammlung Zürich.
- 24 Drachme. Bärtiger Kopf l. / 'š. Bes als Herr der Tiere. New York. Sylloge Nummorum Graecorum. American Numismatic Society, part 6: Palestine – South Arabia, 1981, 40.
- 25 Drachme. Gleicher Stempel wie 24! / Eule in attischer Manier. Privatsammlung Los Angeles.
- 26 Drachme. Gleicher Stempel wie 24-25! / Zwei Tauben in Volute. Israel Museum, Jerusalem.

b. 'Aššalon' (Pl. LVI)

- 27 Tetradrachme. Kopf der Pallas Athene / 'n. Eule von vorn. Dürr-Michel, 16.11.98, Nr. 489.
- 28 Drachme. Weiblicher Kopf r. / 'n. Eule in attischer Manier, r. Zweig. VL Pl. XX:16.
- 29 Drachme. Weiblicher Kopf r. mit Zopf / 'n. Eule von vorn. VL Pl. XX:18.
- 30 Drachme. Wie 29 / 'n wie 29. VL Pl. XX:20.
- 31 Drachme. Wie 30 / 'n. Eule in Girlande, Madrid.
- 32 Obol. Weiblicher Kopf r. auf Scheibe / 'n. Schmale Eule in attischer Manier. Privatsammlung.
- 33 Obol. Weiblicher Kopf r. / 'n² Eule von vorn. Stempelbrüche. Privatsammlung Paris.
- 34 Obol. Wie oben. Stempelbrüche. Paris, ex De Luynes, E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, Paris, 1910-1932, pl. 123,18.
- 35 Obol. Gleicher Stempel wie 32 / Eule in attischer Manier. Stempelbrüche. Privatsammlung.
- 36 Obol. Wie oben, feiner Stempelschnitt. / 'n. Eule nach links! Petra no. 13.

c. Gaza (Pl. LVII)

- 37 Tetradrachme. 'z (ⲉ) als Kontermarke auf athenischer Prägung von ca. 430. Imagery no. 2.
- 38 Tetradrachme. m (ⲙ) für Marnas als Kontermarke auf athenischer Prägung von ca. 430. Privatsammlung Los Angeles.
- 39 Tetradrachme. Gaza. Nachahmung (zweimal m für Marnas) eines Athener Vorbildes des 4. Jhs. Imagery no. 4.
- 40 Drachme. Januskopf / ['z]h. Eule in attischer Manier zwischen Girlanden. Paris, E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, Paris, 1910-1932, pl. 129,10.
- 41 Drachme. Wie 40 / Eule in Festung mit zwei Türmen. London. BMC Palestine, pl. 19,3.
- 42 Drachme. Januskopf / 'z retrograd. Eule en face zwischen Zweigen. Prüfhieb. VL Pl. XXV:28.
- 43 Obol. Wie 42 / 'z retrograd. Pferdervorderteil r. Berlin.
- 44 Drachme. Bärtiger Kopf r. / 'z retrograd. Pferdervorderteil r. VL Pl. XXV:22.
- 45 Obol. Januskopf (r. Bes) / 'z. Zwei Kälbervorderteile, oben jugendlicher Beskopf. VL Pl. XIX:11.
- 46 Obol. Löwenvorderteil r. / 'z. Pferdervorderteil r. VL Pl. XIX:10.
- 47 Viertelobol. Löwenkopf von vorn / Pferdervorderteil r. Privatsammlung Los Angeles.

- 48 Obol. Weiblicher Kopf in Aškalon-Manier / 'z retrograd. Beskopf von vorn. Imagery no. 21.
 49 Drachme. Bärtiger Kopf r. / 'z. Beskopf von vorn. Prüfhieb. Imagery no. 17.
 50 Obol. Bärtiger Kopf r. / 'z. Beskopf von vorn im Perlkreis.
 51 Drachme. Wie 50 / 'z. Falke in attischer Manier (oben l. Ölzweig!). VL Pl. XXV:31.
 52 Obol. Wie oben / 'z. Falke wie 51. VL Pl. XXV:32.

2. Der Süden ca. 370–332 (Pl. LVIII–LX)

- 53 Drachme. Attische Bilder, y-m zwischen AΘE. Imagery no. 5.
 54 Drachme. Wie 53. Unter Ölzweig und Halbmond ³ (8). Privatsammlung Zürich.
 55 Obol, wie oben, aber kleine Eule unten r.! Sternberg 24, Nr. 170.
 56 Obol. Wie oben, aber kleiner Beskopf von vorn l. und Löwenkopf r. Sammlung A. Spaer.
 57 Obol. Wie oben. Große, ungelenke Buchstaben, auch auf Athenakopf. Privatsammlung Los Angeles.
 58 Drachme. Wie oben. Leu 50, Nr. 217.
 59 Drachme. Ungelenker Stempelschnitt. Bild der Rückseite n. l. Numismatik Lanz 26, 1983, Nr. 300.
 60 Drachme, Kopf der Pallas Athene / Stierkopf. Prüfhieb. Sammlung A. Spaer.
 61 Obol. Wie oben / Löwenprotome r. Aus Abu Shusheh. VL Pl. XX:23.
 62 Drachme. Kopf der Pallas Athene r. / Löwengreif r. sitzend. Davor kleiner Beskopf. Paris, E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, Paris, 1910-1932, 1049.
 63 Drachme. Wie oben / Bildkomposition: bärtiger Kopf r. mit Beskopf im r. Winkel. VL Pl. XXX:9-1.
 64 Drachme. Jugendlicher Beskopf von vorn / Eule. VL Pl. XXX:9-4.
 65 Viertelobol. Kopf der Pallas Athene / Löwenkopf l. Münzen und Medaillen AG, Liste 395, Nr. 80.
 66 Drachme. Bildkomposition: Weiblicher Kopf r. mit Eberkopf l. / Eule. Imagery no. 40.
 67 Drachme. Weiblicher Kopf r. / bärtiger Beskopf von vorn unter Ornament. Imagery no. 19.
 68 Drachme. Zwei bärtige Besköpfe von vorn zwischen zwei geflügelten Löwenvorderteilen, darüber b (2). / Bildkomposition: r. weiblicher Kopf mit Beskopf von vorn l. VL Pl. XXXI:3.
 69 Obol. Wie oben 68. VL Pl. XXXI:4.
 70 Drachme. Löwe über Widder / Bes als Herr der Tiere. Durchbohrt. Imagery no. 18.
 71 Drachme. Bärtiger Kopf in Fez / ³-r/d³ (87/7?). Großer Beskopf von vorn. VL Pl. XXXI:13.
 72 Drachme. Beskopf zwischen zwei Katzentieren / Löwe über Widder. Petra no. 25.
 73 Obol. Wie 72. Aus Abu Shusheh. VL Pl. XXXI:10.
 74 Drachme. Kopf der Pallas Athene / Löwensphinx r., kleiner Beskopf. Imagery no. 35.
 75 Drachme. Kopf eines bärtigen Stammesfürsten im Fez l. / Sphinx l., Kreis (³[v?]). Imagery no. 34.
 76 Drachme. Bärtige 'Athena'¹ r. / Zwei sitzende Löwen über zwei Delphinen, oben l. b (2), r. Löwenkopf. Imagery no. 37.
 77 Drachme. Januskopf: zwei bärtige Männer unter großer Haube / 'z² (v für Gaza?). Zwei Greifen, dazwischen kleiner Beskopf von vorn. VL Pl. XXV:34.
 78 Drachme. Männlicher Kopf r. / Löwe l. Prüfhieb. Sammlung A. Spaer.
 79 Drachme. Kopf eines bärtigen Stammesfürsten mit individuellen Zügen l. / Löwe r. vor langer Pflanze. Imagery no. 33.
 80 Drachme. Kopf eines bärtigen Stammesfürsten mit feinen individuellen Zügen / Bewaffneter Reiter auf Dromedar r. davor Thymiatierion? Stempelbruch. Imagery no. 31.
 81 Obol. Stier über Wellenlinie / v und n². Dromedar l. Petra no. 20.
 82 Drachme. Bärtiger Kopf r. / Weiblicher Kopf r. Imagery no. 29.

- 83 Drachme. Zwei bärtige Stammesfürsten einander gegenüber / Hathor-Kuh l., ihr Kalb säugend. Darüber Uräus. Imagery no. 32.
- 84 Drachme. Bärtiger Kopf r. / Weiblicher Kopf mit Binde. Sammlung A. Spaer.
- 85 Drachme. Weiblicher Kopf r. mit Binde / Bärtiger Kopf eines Stammesfürsten in spitzer Kappe l. Die Haarenden v-förmig gerollt. Imagery no. 30.
- 86 Drachme. Januskopf / Griechischer Hoplit bekämpft Löwengreif. Privatsammlung Los Angeles.
- 87 Drachme. Weiblicher Kopf r. / Januskopf: r. Kopf der Pallas Athene, l. bärtiger Kopf vertieft in phönizischer Manier. Gelocht. London BMC Palestine, pl. 42,3.
- 88 Drachme. Bildkomposition: Weiblicher Kopf r. mit kleinem Beskopf von vorn / Bildkomposition: gehörnter Löwengreif, die Flügel im Vogelkopf endend. Imagery no. 37.
- 89 Drachme. Jugendlicher, männlicher Kopf in Haube mit Zweig / Kauernder Bes, r. Volute, l. š (𐤑). Petra no. 22.
- 90 Drachme. Wie 88, aber oben liegender Löwe / Kopf der Pallas Athene r., 𐤏² (𐤏?). Oben l. und r. 𐤏² (𐤏?). Unten r. Ankh. Prüfhieb, Imagery no. 52.
- 91 Drachme. Männlicher Kopf r., Haar und Bart punktiert / Bildkomposition: weiblicher Kopf r. mit Löwenkopf l. Imagery no. 49.
- 92 Sikulo-punische Tetrachme. Kopf der "Dido" in Haube mit Binde / Löwe vor Palme, darunter seitenverkehrte Legende *s'mmhnt* "Vom Volke des Lagers". Jenkins (Anm. 36), no. 271.

Iconography and archaeology: some problems east and west

JOHN BOARDMAN

Dr Uehlinger encouraged me to record briefly the essence of remarks made in the course of the Fribourg symposium on the subject of archaeology and iconography, especially in the service of the study of religion and myth. They were prompted by my first close experience, as a classicist, of the remarkable work of the Biblical Institute and the range of its publications. They are not unknown to classicists, of course, but with the increasing complexity and labyrinthine bibliographies of all our subjects, it is easy to be unaware not only of relevant evidence from other areas, but also methods of research which may have been refined over many years for roughly comparable material.

My own experience as an editor of the *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* was an object lesson in many relevant problems. In the *Lexicon* material was classified by iconography alone, by the appearance of figures and groups which were identifiable by inscription or from literary sources. One problem, met even more acutely in the east, was that text sources and iconographic sources, which in the classical world are often more complex, often did not correspond. One has to acquiesce in the conclusion that both derived from common, mainly oral sources, and that authors as well as artists were entitled to work on them and adjust them for any given context – for political ends, for moral and emotional effect (especially poets and playwrights), for aesthetics or through the restrictions of the given field or medium, to explain or justify cult, even in the interpretation or adjustment of ‘history’. History, to the Greeks, was simply the later extension of what we call myth, since in Greece genealogies would be traced back to heroes, even gods, and a divine or semi-divine heritage was not confined to royal families (of which there were virtually none, rather than noble families, or those made rich by war or trade).

The different nature of Greek society, as I have shown in my paper, makes it quite impossible to think that iconography was used by the Greek cities (there was no such thing as a ‘Greek State’) in anything like the way it was in eastern empires. There is limited comparability in the expression of divine power and authority, and in Greece human authority was always demonstrated in terms of the divine, using myth as parable, or by virtual assimilation of mortal to hero

(Alexander as Zeus or Heracles; Persians as Amazons, etc.). This too gives Greek iconography an extra dimension.

The tendency to treat iconography as an isolated mode, as we had to for the *Lexicon*, can be misleading. Here classical scholarly experience may mirror eastern, but with greater possibility of demonstrating where things might go wrong. Thus, within any study of a single theme, diachronic and geographic differences in treatment have been regarded as of prime importance to understanding development. Only thus could tradition, copying, evolution, even misunderstanding of motifs be explained. The lists alone proved nothing without adequate archaeological explanation of date and source. In Greek studies this is relatively easy, thanks to the regional diversity of Greek products in a small country of many independent states. In the east this is more of a problem, when, in a series of scarabs, for example, depicting a particular figure or group, there may be considerable uncertainty about both source and date. The criterion of inscription is rarely afforded, though here I might remark on one notable archaeological gain from Fribourg studies. The volume resulting from the conference on inscribed stamp seals¹ provided almost for the first time criteria for the identification of source of non-inscribed stamp seals from iconography alone, but only where dominant types could be discerned.

The importance of adequate archaeological definition of iconographical evidence is well demonstrated in the classical field by the possibility of finding solutions to problematic scenes by a form of lateral logic. As remarked, a scene can usually be located in terms of date and place of manufacture. If its meaning remains obscure reference must be made to different scenes made in the same environment which may afford clues. These can often reveal that what may seem a significant factor is no more than a fashion peculiar to a time and place and applied regardless of subject. On Greek vases we can often compare works by the same artist and discover whether his approach to better understood subjects may offer any explanation for the puzzle. The technique can be highly effective but its value is obscured if subjects are studied diachronically and not in the context of contemporary work, even though of different content. The whole corpus of work from one workshop needs to be studied to understand adequately the significance of any individual subject. It may often be that any subject for which no clear context in time and place can be deduced has to remain unintelligible.

A final problem is knowing with certainty what it is we are looking at. Greek iconography has long suffered the advantages and disadvantages of being regarded as 'art' rather than archaeology, but at least this has meant that most of our evidence is supplied by photograph and not drawing. Autopsy is, of course, desirable, especially for the more complex subjects, and the camera can lie, but not too much in the right hands. There has been a strong tradition in all pre-historic studies, including early historic eastern, to publish by drawing, and often

¹ B. Sass & C. Uehlinger (eds.), *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen 1993.

by drawing alone. Some scholars have seemed to trust a draughtsman's interpretation more than a photograph, or even in preference to a photograph, even where the subject is clear. It can reach the point at which we judge a drawing first by its artist, second by its truth to antiquity, which often has to be taken on trust. New eyes see new things. In my own experience, one of the largest Greek vases in New York had been exhibited for fifty years, and often published even in photographs, before it was noticed that the Geometric figures on it were carrying animal offerings to the dead man lying on his bier. And a Greek gem in Oxford had been known for over eighty years before the presence of a clear if small Indian inscription on it was seen. And in the fifties neither dealer nor purchaser (Oxford again) had noticed a clear graffito inscription on a figure vase (a snake) until a casual visitor observed it in the right light and read it, assuming that it had been recorded. (Her question – "What does it say?" – seemed at first a joke.)

No drawing can substitute for a realistic image, by photography or casting, yet they are naturally of enormous value for reference purposes and are inevitably used widely in eastern iconographic studies. The problem has been explored by Othmar Keel², showing different drawings, of different dates and hands, of the same seals, but without photographs which might leave us to judge either detail or style. It must be admitted that any drawings not only interpret, but they may misrepresent detail and can do virtually nothing to reproduce style accurately enough for any useful archeological assessment to be made. Where style is a matter of concern, to explain source or date, this is a serious matter, and we have seen that these are prior considerations in interpretation of iconography.

In this area, and especially where so much depends on evidence from seals and sealings, which are small and difficult enough to either draw or photograph, there are dire problems. In our conference Dr Garrison has demonstrated the wealth of the Persepolis sealings by his skillful drawings. A different hand would have made them look different too, which would provoke problems about style if not subject, although a single hand does permit better comparison within a whole group, at the same time imposing a certain 'sameness'. In all cases drawing conventions have to be used which may not (indeed cannot) be equally effective to represent linear detail, sharp relief, and delicate modelling, and which commonly reduce all to line and so overemphasize outline (subject to distortion through seal wear) at the expense of relief (subject to lack of detail through faulty impression). None can therefore be 'correct'. Some draughtsmen emphasize technique, some aim at minimizing the minaturist effect. A photograph serves to correct this, or a small selection of photographs of relevant parts of sealings where (as often) there are more than one. This would be reassuring and might reveal cruxes of style and subject, though we would probably still be

² In: O. Keel & C. Uehlinger, *Altorientalische Miniaturkunst. Die ältesten visuellen Massenkommunikationsmittel*, revised and extended edition Fribourg 1996, 138-140.

so lazy as to look only at the drawings most of the time. But drawings will always be useful even in catalogues beside photographs, to give a shorthand visual clue to subject, or elsewhere to remind the reader of the bare essentials of subject.

The camera can lie; for some fine gem impressions I have sometimes published more than one photograph, differently lit. A sealing responds just as well provided it has not been deeply impressed. If it is deep, however, the 'walls' preclude the oblique lighting required to reveal relief. For a hard-fired sealing there is a ready solution in working from a cast made in any of the now available compounds that do not harm the clay. If the sealing is fragile or not fired (as many at Persepolis) the problem should not be unsurmountable, though we probably have to call on the expertise of others to devise ways of recording relief without reliance on raking light. If it can be done by geographers from satellites, it should be possible on a sealing. This is a challenge for the present, not the future.

Das Buch und die Bilder: 25 Jahre ikonographischer Forschung am Biblischen Institut der Universität Freiburg Schweiz – Dank an Othmar Keel

CHRISTOPH UEHLINGER*

DER EINSATZPUNKT: DIE "BILDSYMBOLIK"

Jede Geschichte steht vor dem Problem, einen adäquaten Einsatzpunkt für ihre Darstellung zu finden, und jeder Einsatzpunkt ist in der einen oder anderen Hinsicht arbiträr. Wenn wir heute auf 25 Jahre ikonographische Forschung am Biblischen Institut der Universität Freiburg (Schweiz) zurückblicken, heißt das nicht, daß diese damals erst begonnen hätte. Die biographischen Wurzeln von Othmar Keels Leidenschaft für Bilder reichen in die barocke Bilderwelt von Einsiedeln zurück. Aber das Jahr 1972 markiert doch insofern eine Zäsur, als damals die Verbindung von altorientalischer Ikonographie und biblischer Exegese an diesem Institut in der kongenialen Zusammenarbeit von Othmar und Hildi Keel-Leu zum ersten Mal gleichsam programmatisch sichtbar wurde: "Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament – am Beispiel der Psalmen" erschien vor genau 25 Jahren in erster Auflage.¹ Dies war nicht einfach ein kulturgeschichtlicher Bildband mehr in der Art von H. Greßmanns "Alt-orientalische Bilder zum Alten Testament" oder J. B. Pritchards "Ancient Near Eastern Pictures Relating to the Old Testament", beides umfangreiche Sammlungen von Bildern, die diese mit Sachkenntnis kommentieren, deren Bezug zum Alten Testament jedoch meist ganz undurchsichtig bleibt. Keels Buch dagegen rekonstruierte von den altorientalischen 'Denkbildern' her eine ganze Welt von Vorstellungen über Kosmos und Chaos, Tempel, Kult und Königtum, in welcher das Symbolsystem der biblischen Texte dann per Analogie oder Kontrast besser situiert und konkreter verstanden werden konnte. Wie notwendig und nützlich

* Hommage zur Eröffnung des Symposiums am 25. November 1997.

¹ Das Buch ist seither mehrfach neu aufgelegt (5. Auflage Göttingen 1997) und in mehrere Sprachen übersetzt worden.

dieses Buch war und heute immer noch ist, zeigt die Tatsache, daß es erst jüngst einen deutschen und einen amerikanischen Nachdruck erfahren hat. Es hat buchstäblich Tausenden von Bibelleserinnen und -lesern die Augen für die Bildwelt des Alten Orients geöffnet.

Wer den damals gewählten Zugang wissenschaftsgeschichtlich einordnen will, wird neben dem großen Eindruck von Heinrich Schäfers "Weltgebäude der alten Ägypter" und dessen Aufnahme in Emma Brunner-Trauts Arbeit über die Aspekte die Anknüpfung an Henri Frankfort nicht übersehen, einen der letzten Altorientalisten, der sich die Darstellung von Zusammenhängen, welche von Nubien bis Elam reichen und Jahrtausende überspannen, noch erlaubte und erlauben konnte. "Kingship and the Gods", "The Intellectual Adventure of Ancient Man" und "Art and Architecture of the Ancient Orient" prägen manchen Leitgedanken des Buches zur "Altorientalischen Bildsymbolik", das nicht zufällig am Oriental Institute in Chicago entstanden war. Und es ist nicht zuletzt Frankforts epochaler Synthese "Cylinder Seals" zu verdanken, daß Othmar Keels Aufmerksamkeit bald einmal von der großen Monumentalkunst zur Miniaturkunst, ganz besonders zu den Siegeln und Amuletten, gelenkt wurde.

PHASE 2: MOTIVKORRELATIONEN

Othmar Keel hat sich den alten Kulturen zunächst über ihre Monumente und – von der Hebräischen Bibel abgesehen, die er schon in seiner Studienzeit vollständig übersetzt hatte – eher subsidiär über ihre sprachlichen Zeichensysteme genähert. Das Spektrum der in der "Altorientalischen Bildsymbolik" gesammelten Bilder, die in bezug auf ihre Herkunft durch Jahrtausende und Tausende von Kilometern getrennt sind, spiegelt einen zunächst stärker phänomenologischen als historischen Zugang. Das Buch über die "Altorientalische Bildsymbolik" warf denn auch sogleich zwei Grundfragen auf: erstens, ob die ägyptischen oder mesopotamischen Bilder immer sachgerecht im Rahmen ihrer eigenen Welt und deren "Eigenbegrifflichkeit" interpretiert worden seien²; zweitens, ob im alten Israel überhaupt mit der Kenntnis derartiger Bilder gerechnet werden könne.

Der *ersten* Frage läßt sich heute nur dadurch begegnen, daß die Bildinterpretation in engem interdisziplinärem Austausch mit Expertinnen und Experten der einzelnen Regionen und Bildgattungen geschieht: *ein* Anstoß neben andern für die Gründung der Schweizerischen Gesellschaft für orientalische Altertumswissenschaft vor zwanzig Jahren, aber auch für die Entstehung eines seither immer dichter gewordenen Netzes von Dutzenden, ja wohl Hunderten von Korrespondentinnen und Korrespondenten in aller Welt, die in den letzten zwanzig Jahren in irgendeiner Form zur ikonographischen Arbeit unseres Instituts beigetragen haben, darunter seit den Anfängen Erik Hornung und seine Mitarbeiterinnen

² Reaktion seitens eines Ägyptologen: J. Quaegebeur, *Textes bibliques et iconographie égyptienne*, OLP 20 (1989) 49-73.

und Mitarbeiter vom ägyptologischen Seminar der Universität Basel. Ein wesentlicher Grund auch dafür, warum wir für dieses Symposium mit seiner sehr spezifischen Fragestellung nicht Theologen, sondern Ägyptologen und vorderasiatische Archäologinnen und Archäologen eingeladen haben.

Für die zweite Frage, die der Kenntnis der Bilder im alten Israel, brachte die ab Mitte der 70er Jahre deutlich erkennbare Konzentration der Forschungen Othmar Keels auf die *Bildsiegel* bald einen erheblichen methodologischen Fortschritt: Diese Miniaturbilder sind in Palästina/Israel nämlich in der Tat zu Tausenden bezeugt, ihr Gebrauch im Rahmen der altpalästinischen Kulturen verlangt eine historische Erklärung und bietet gleichzeitig größere Sicherheit bei der Korrelation mit biblischen Texten. Ein Sabbatsemester 1975 in Jerusalem eröffnete Keel den direkten Zugang zu den einschlägigen, bis dahin oft vernachlässigten Kleinfunden. Die Faszination der Tausende von "Käferamuletten" hat ihn seither nie mehr losgelassen, und nach dem Urteil des Zoologen James Hardane ist Keel mit dieser Faszination nicht allein: "God has an inordinate fondness for beetles", steht emblematisch an der Tür seines Büros.

Die zweite Phase von Othmar Keels ikonographischen Forschungen, die sich publizistisch v.a. zwischen 1974 und 1984 niedergeschlagen hat³, war nun geprägt durch den Nachweis signifikanter Motivparallelen zwischen der Miniaturkunst der Siegelamulette und biblischen Texten: Die emblematische Szene des Niederschlagens der Feinde durch den ägyptischen Pharao in Gegenwart des Gottes Horus, der ihm ein Krummschwert entgegenhält, findet eine Spiegelung in Jos 5 und 8 und eine späte Wiederaufnahme in 2 Makk 15, wobei die Konstanz der Rollenkonstellation ebenso bemerkenswert ist wie die Neubenennung der einzelnen Rollenträger: Josua oder Judas Makkabäus übernehmen die Rolle des Pharao, an die Stelle des ägyptischen Gottes treten ein Engel oder ein divinisierte Prophet.⁴ Die biblischen Texte bezeugen somit gleichermaßen die Kenntnis der Bildkonstellation wie auch deren Akkulturation ins Symbolsystem der Rezipienten. Ähnlich wies Keel 1977 Korrespondenzen zwischen Motiven der Jahwe-Visionen Jesajas, Ezechiels und Sacharjas und der diesen Propheten jeweils zeitgenössischen Siegelkunst nach. Hier zeigte sich ein weiterer methodologischer Fortschritt im diachronen Vergleich dreier Texte derselben Gattung: phänomenologische und historische Aspekte greifen nun stärker als zuvor ineinander. Weitere Motivstudien führten von einer neuen Deutung der Gottesreden im Ijob-Buch (1978) über das mit Hilfe des säugenden Muttertieres gedeutete Verbot, ein Böcklein in der Milch seiner Mutter zu kochen (1980) bis zur grundsätzlichen Neuinterpretation der Metaphorik des Hohenliedes (1984).

³ Eine Zusammenstellung der im folgenden genannten Schriften Keels und anderer ikonographisch orientierter Arbeiten aus dem Biblischen Institut findet sich in O. Keel & Ch. Uehlinger, *Altorientalische Miniaturkunst. Die ältesten visuellen Massenkommunikationsmittel. Ein Blick in die Sammlungen des Biblischen Instituts der Universität Freiburg Schweiz*, 2. erweiterte Auflage, Freiburg Schweiz 1995, 181-187.

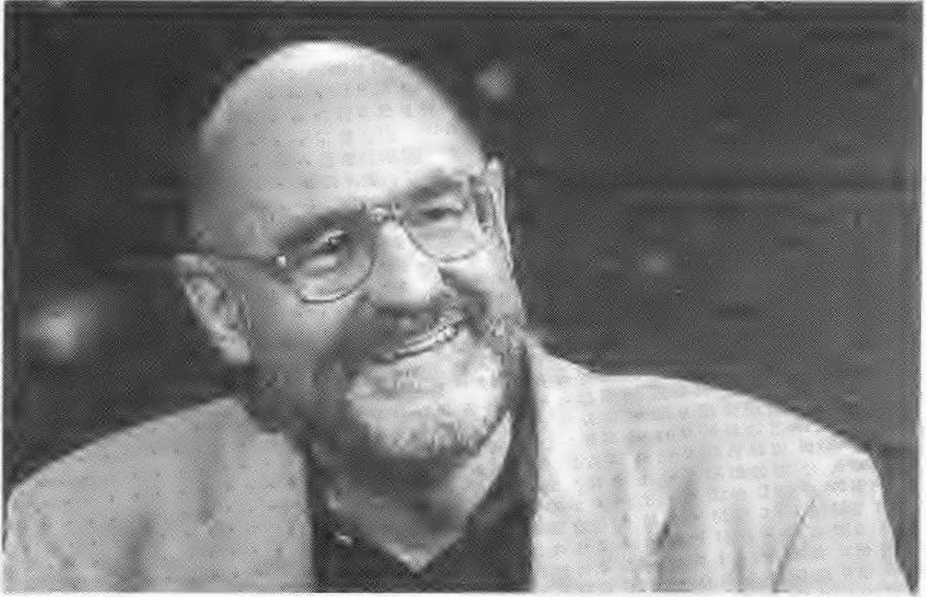
⁴ Vgl. dazu nun O. Keel, *Powerful Symbols of Victory. The Parts Stay the Same, the Actors Change*, *JNSL* 25 (1999) 205-240.

Zu den Höhepunkten dieser Phase gehört auch die 1983 veröffentlichte Dissertation "Frau und Göttin" von Urs Winter. Hier und im Hoheliedkommentar geht es nun allerdings um weit mehr als das Aufzeigen von einzelnen Motivparallelen. Die Bilder und die Texte sind nicht mehr *direkt* aufeinander beziehbar, als ob es die Ikonographie in erster Linie mit dem Illustrieren oder – *horribile dictu* – mit einer Art Währungswechsel (von einem Medium ins andere) zu tun hätte: Bilder und Texte sind nie ganz konvertibel. Die Bilder haben ihre eigene Art, mythische und andere Konstellationen zu inszenieren. Sie eröffnen einen eigenständigen, den Texten gegenüber komplementären Zugang zur antiken Lebens- und Vorstellungswelt, ihre Interpretation dient der "dichterischen Beschreibung" (C. Geertz) einer Kultur, deren Symbolsysteme über ihre Texte allein nur allzu partiell erschlossen würden – zumal was die Lebens- und Vorstellungswelt von Frauen betrifft. Und selbst wenn unser theologisches Interesse letztlich vor allem darauf abzielt, primär die biblischen *Texte* besser zu verstehen, so erreichen wir solches doch nur auf dem (scheinbaren) Umweg über die möglichst breit abgestützte Interpretation der *Kultur*, die diese Texte hervorgebracht hat.

Die Weigerung, die Bilder nicht nur zur Illustration des Buches zu mißbrauchen, sondern ihnen in eigenem Recht volle Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, hat gelegentlich ihren Preis gekostet. 1984 fand hier in Freiburg auf Anregung von Othmar Keel und im Rahmen der SGOA ein dreitägiges Symposium zum Thema "Altorientalische Ikonographie und Altes Testament" statt, zu dessen *hidden agenda* die Idee eines Bildkommentars zu den Büchern des Alten Testaments gehörte. Daraus ist aus verschiedenen Gründen nichts geworden: Haupthindernis war die methodologische Unsicherheit der meisten Teilnehmerinnen und Teilnehmer in bezug auf die Korrelationsproblematik und die Schwierigkeit, um nicht zu sagen, Unfähigkeit vieler textgeübter Exegetinnen und Exegeten, andere als sprachliche Bilder zu interpretieren. Hier bleibt auch im eigenen Haus noch sehr viel Grundlagenarbeit und Methodenreflexion zu tun. Wer sich mit Ikonographie beschäftigt, muß bereit sein, weit über die Bibel hinaus zu schauen und sich nicht nur auf die Archäologie, sondern auch auf die Ikonologie und historische Bildtheorien einzulassen ... und ob all dem doch nie die Texte zu vergessen! Ein großer Aufwand, den voraussichtlich immer nur eine Minderheit von Exegetinnen und Exegeten auf sich nehmen wird und der natürlich nicht durch Blauäugigkeit bei der Handhabung des herkömmlichen exegetischen Methodeninstrumentariums erkaufte werden darf.

PHASE 3: DOKUMENTATION

Daß das Projekt eines "ikonographischen Bibelkommentars" 1984 nicht weiter verfolgt werden konnte – von zwei Bänden im israelischen *‘olām ha-tanāk* abgesehen –, war umso weniger zu bedauern, als seit 1981 eine dritte Phase eingeleitet worden war, in der sich die Agenda von der Korrelationsproblematik weg und hin zur Dokumentation verschoben hat: ein Anliegen, das im Bereich



der Textgeschichte schon die Arbeit von Keels Lehrer Dominique Barthélemy ausgezeichnet hatte. Dem Streben nach möglichst umfassender Dokumentation ist es zu verdanken, daß wir an diesem Institut mit einer der wohl breitesten Privatbibliotheken Europas zur altorientalischen und ägyptischen Ikonographie, mit einer sehr guten Spezialbibliothek zur altorientalischen Glyptik und mit der landesweit vollständigsten Bibliothek für Palästina-Archäologie arbeiten können.

Mit dem bibliographischen Wissensdurst paarte sich spätestens seit den Jerusalem-Aufenthalten die Leidenschaft des Sammlers Othmar Keel. Ohne sie wäre das Biblische Institut nie in den Besitz der mittlerweile weltbekannten Miniaturkunstsammlungen gekommen, die in den letzten Jahren in Unterricht und Forschung immer wichtiger geworden sind und neuerdings den Weg zu einem Museumsprojekt "Bibel und Orient" eingeschlagen haben. Vor allem aber ist beim Stichwort "Dokumentation" jenes Grundlagenforschungsprojekt zu nennen, das 1981 unter Mitarbeit von Karl Jaroš, Bertrand Jaeger und vielen anderen die Dokumentation und Interpretation aller bei kontrollierten Ausgrabungen in Palästina/Israel gefundenen Stempelsiegel in Angriff nahm. Die früheren Motivstudien hatten wiederholt zu monographischen Aufarbeitungen einzelner Bildmotive geführt, die einschlägiges Quellenmaterial möglichst breit von Ägypten bis Elam zu erfassen suchten. Immer wieder hatte sich das Fehlen einer leicht zugänglichen Dokumentation des in Palästina/Israel gefundenen Bildmaterials als besonders hinderlich erwiesen. Dem sollte und soll mit dem "Corpus der Stempelsiegel" abgeholfen werden, dessen Einleitungsband im Mai 1998 von der Ben-Gurion Universität Beerscheba mit dem "Irene Levi-Sala Book Prize in

the Archaeology of Israel” honoriert wurde. Flankierend zum Corpus der Stempelsiegel, das uns mit Sicherheit noch einige Jahre lang beschäftigen wird und das neuerdings mit der Hilfe von Jürg Eggler auf Transjordanien ausgedehnt werden konnte, entstanden und entstehen ähnliche Dokumentationen in Nachbarbereichen: das von Christian Herrmann erarbeitete Corpus der in Palästina/Israel gefundenen ägyptischen Amulette, die von Benjamin Sass erarbeitete Analyse der Ikonographie der nordwestsemitischen Namensiegel, eine Dokumentation der in Palästina/Israel gefundenen Rollsiegel usw. Auch Silvia Schroers vor zehn Jahren veröffentlichte Dissertation “In Israel gab es Bilder”, die sämtliche alttestamentliche Nachrichten über die Existenz und den Gebrauch von Bildkunst im alten Israel und Juda gesammelt und diskutiert hat, gehört in den weiteren Rahmen dieser auf möglichst umfassende Dokumentation abzielenden Arbeiten. Zu den signifikanten Resultaten der Arbeit am Corpus zählen die Bestimmung und Lokalisierung verschiedener Siegelwerkstätten und ihrer Repertoires in Palästina selbst.

PHASE 4: INTERDISZIPLINARITÄT UND VERNETZUNG

Der entscheidende methodologische Fortschritt, den die Arbeit am *Corpus* gebracht hat, liegt nicht nur in der umfassenden Dokumentation des einschlägigen Materials, sondern in der nun greifbar gewordenen Möglichkeit, unter Abstützung auf archäologisch gesicherte Herkunft und stratigraphisch begründete Datierungen die zeitliche und geographische Streuung bestimmter Siegel- und Motivtypen untersuchen und Importe von Produkten lokaler palästinischer Werkstätten unterscheiden zu können. Damit eröffnet sich auch die Möglichkeit, eine Geschichte der mit bestimmten Bildträgergattungen verbundenen Bildmotive und Motivkonstellationen schreiben zu können und diese als Teilbereich einer Geschichte der ikonographisch in Palästina/Israel bezeugten Symbolsysteme, damit auch der Religionsgeschichte Alt-Palästinas zu verstehen.

Selbstverständlich setzt eine derart diachrone Darstellung zahllose Detailuntersuchungen zu einzelnen Siegel- oder Motivgruppen voraus, wie sie seit Mitte der 80er Jahre v.a. von Othmar Keel selbst, aber auch von Hildi Keel-Leu, Silvia Schroer und André Wiese vorgelegt worden sind. Symptomatisch für diese Kleinarbeit ist nicht nur die fast permanente Kooperation mit dem Ägyptologischen Seminar der Universität Basel (Erik Hornung, Elisabeth Staehelin, André Wiese, Thomas Schneider, Gilles Roulin u.v.a.), sondern auch die zunehmende Vernetzung mit einer internationalen Gemeinschaft von Glyptikforscherinnen und -forschern, unter ihnen etwa Daphna Ben-Tor (Jerusalem), Dominique Collon (London), Elisabeth Teissier (Oxford), Izak Cornelius (Stellenbosch), Donald Matthews (Cambridge), der verstorbene Menachem Shuval (Tel Aviv) u.v.a.m. Bei dieser Spezialforschung spielen interdisziplinäre Kontakte und Diskussionen mit Archäologen und Museumskuratorinnen, Kunsthistorikerinnen und Ägyptologen verständlicherweise eine größere Rolle als innertheolo-

gische Debatten oder exegetische Quisquilien. Wer sich in einem Bereich um die Erschließung von Neuland bemüht, muß sich in anderen Feldern gezwungenermaßen etwas Zurückhaltung auferlegen. Seriöse Impulse für die Religionsgeschichte und Theologie sind allerdings nur von einer Exegese zu erwarten, die sich auf eine tragfähige Grundlagenforschung abstützen kann. Wir sind unseren Kolleginnen und Kollegen an der Fakultät und im Institut dankbar, daß sie unsere gelegentlich doch recht fachfremde Spezialforschung tolerieren und akzeptieren.

Es ist allerdings keineswegs so, daß ob unserer archäologischen, kultur- und religionsgeschichtlichen Arbeit die Theologie sozusagen völlig ins Abseits geraten wäre. Die etwas verwegene Synthese "Göttinnen, Götter und Gottessymbole" ist 1992 als Antwort auf theologische Anfragen seitens der feministischen Exegese und Religionsgeschichte entstanden und nicht zufällig in einer dezidiert theologischen Reihe (den *Quæstiones disputatae*) veröffentlicht worden. Die Spezialstudien Othmar Keels münden immer wieder organisch in theologische Fragestellungen, seien es die Herkunft und die theologischen Implikationen des biblischen Monotheismus oder der schwierige Umgang der Offenbarungsreligionen mit ihren Wurzeln: des Christentums mit dem Judentum, des Judentums mit seinen 'kanaanäischen' Wurzeln. Die Faszination an Jerusalem (im Rahmen des mit Max Küchler verfolgten Projekts "Orte und Landschaften der Bibel") ist nicht nur eine historische und religionsgeschichtliche, sondern auch eine theologische. Daß hinter den Arbeiten Othmar Keels ein genuin theologisches Anliegen steht, haben die Theologischen Fakultäten von Lund und Genf durch die Verleihung eines Ehrendoktorats anerkannt.

Die religionsgeschichtliche Arbeit an den Bildern des antiken Palästina kann in einer theologischen Perspektive als ein Bemühen darum verstanden werden, das kanonische Schrifttum der Bibel nicht geschichtszynisch als Ausdruck derer, die das "letzte Wort" behielten, zu verabsolutieren, sondern es als vielgestaltige Rede in einem Gespräch zu situieren, bei dem wir von der *altera pars* leider viel zu wenig wissen, sie aber eigentlich kennen müßten, um die biblischen Stimmen adäquat verstehen zu können. Die Studien von Silvia Schroer zur Wiederentdeckung der von ihr so genannten mittelbronzezeitlichen "Zweig Göttin", die von Thomas Staubli zum Image der Nomaden und ihr gemeinsam verfaßtes Buch über biblische Leiblichkeit gehören in diesen Rahmen der Sichtbarmachung verlorenen, vergessener oder verdrängter Traditionen.

So fügen die Bilder der Vielstimmigkeit des Buches eine große und bunte Zahl von weiteren Stimmen hinzu, vom *basso continuo* der Terrakotten bis zu den *fiorituri* ganz singulärer Namenssiegel. Sie werden nicht mehr à l'*emporte-pièce* zur beiläufigen Illustration biblischer Texte mißbraucht, sondern sind in den Rang eigenständiger Quellen gerückt. Sie stehen auch nicht in Konkurrenz zum Buch, sondern bereichern unsere Wahrnehmung auch und gerade des Buches und unser Verständnis einer kulturellen Tradition, die nicht aufgehört hat, auch unsere Gegenwart zu faszinieren und zu prägen.

EINE "FREIBURGER SCHULE"?

Von der Ausstrahlung der Arbeiten Othmar Keels auf die Nachbarwissenschaften war eben die Rede. Sie spiegelt sich in dem überaus positiven Echo, das bei den hier versammelten Referentinnen und Referenten unsere Einladung zu diesem Symposium gefunden hat. Nun pflegt Othmar Keel, wie Sie alle wissen, einen überaus kooperativen Lebens- und Arbeitsstil, von dem eine Reihe von jüngeren Forscherinnen und Forschern profitiert und gelernt haben. Diesem kooperativen Stil ist es wohl zu verdanken, daß seit einigen Jahren nicht nur im Bereich der deutschsprachigen Exegese, sondern auch in andern Ländern und Disziplinen das Etikett "Freiburger Schule" in Umlauf gekommen ist. Wie sollen und wollen wir mit dieser *corporate identity* umgehen?

Von einer Schule kann insofern gesprochen werden, als mit Othmar Keel zweifellos ein außerordentlich begabter Lehrer und Inspirator am Anfang der beschriebenen Entwicklungen steht, die ohne ihn alle nicht denkbar wären. Eine Schule mag die Gruppe seiner engsten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter insofern genannt werden, als diese sich in der Tat einem (ungeschriebenen) gemeinsamen Anliegen, Programm (dem "Recht der Bilder, gesehen zu werden") und Forschungsansatz verpflichtet fühlen. Verbindet man mit dem Begriff "Schule" den eines geschlossenen Schülerkreises, trifft die Charakterisierung jedoch kaum zu. Schülerinnen und Schüler von Othmar Keel lehren nicht nur in Bern und Luzern, sondern auch in Wien, Stellenbosch und Lima in ganz verschiedenen Kontexten. Noch weniger wird man von einer "Schule" sprechen können, wenn man mit diesem Begriff die Vorstellung von festen Lehrmeinungen verbindet. Vor allem aber möchte ich noch einmal betonen, wie sehr das Freiburger Team als prinzipiell interdisziplinär angelegtes Unternehmen seit über zwei Jahrzehnten auf die Sympathie und Kooperationsbereitschaft von Dutzenden von hochspezialisierten Gelehrten aus zahlreichen Disziplinen (von der Bibelwissenschaft bis zur Mineralogie) angewiesen war, ist und bleiben wird. Von ihnen (Ihnen) allen können und wollen wir lernen, und so versteht sich die Gruppe selbst wohl vor allem in diesem Sinne als eine 'Schule': als ein Knotenpunkt einer partnerschaftlich organisierten, internationalen Lern- und Forschungsgemeinschaft.

DAS SYMPOSIUM

Das Thema dieses Symposiums verdankt sich einerseits einer aus der Arbeit der letzten Jahre geborenen Intuition, andererseits einem dringenden Lernbedürfnis. Es soll der Überprüfung und Präzisierung einer Arbeitshypothese dienen. Beobachtungen zum Verhältnis von Groß- und Kleinkunst haben Othmar Keel vor zehn Jahren zur These geführt, eine Gruppe von Skarabäen des Neuen Reiches, in deren Zentrum der Gott Ptah steht, seien auf memphitische Werkstätten zurückzuführen und hätten der Propaganda des großen Ptah-Tempels von Memphis gedient. Als wir zur Hundertjahrfeier der Universität 1990 den kleinen



Katalog über die Sammlungen des Instituts publizierten, kam zum ersten Mal das Stichwort "Bilder als Massenmedien" hinzu, das uns eine wichtige Funktion der Siegelamulette (erst recht der in der Perserzeit einsetzenden Münzen) eher besser zu treffen schien als der Begriff "Miniaturkunst". Die Arbeitshypothese (Bilder der Kleinkunst als Massenmedien und Träger religiöser und politischer Propaganda) ist seither an anderen Siegelgruppen und für andere Perioden überprüft und um das auch für die politische Propaganda geltende Konzept der "figurative policy" erweitert worden. Es steht im Hintergrund der Studie über die konjunkturellen Verschiebungen in bezug auf die Darstellung von "Göttinnen, Göttern und Gottessymbolen" in der palästinischen Ikonographie des 2. und 1. Jahrtausends v. Chr., bedarf aber besonders im Blick auf die komplexen Veränderungen im 1. Jahrtausend einer noch weitergehenden theoretischen und empirischen Abstützung. Der Begriff "Bilder als Massenmedien" ist aber als solcher durchaus diskutabel, und es mag wohl sein, daß ihn manche unserer Gäste als ihrem Material nicht ganz adäquat empfinden.

Die den Bronzezeiten und der Eisenzeit I gewidmeten Kapitel in GGG konnten auf eine Reihe von Vorstudien zurückgreifen. Sowohl die Stempel-siegelstudien als auch das Nationalfonds-Projekt "Dokumentation und Interpretation der wichtigsten Motive der Ikonographie Palästina/Israels als Quellen für die Religionsgeschichte" von Othmar Keel und Silvia Schroer sind nach mehr-jähriger Laufzeit wiederholt bis an die Schwelle der Eisenzeit gelangt. Im Blick auf das 1. Jahrtausend war schon in GGG und bleibt heute noch sehr viel Neuland zu erschließen. Hier bleiben beträchtliche Unsicherheiten nicht nur bezüg-

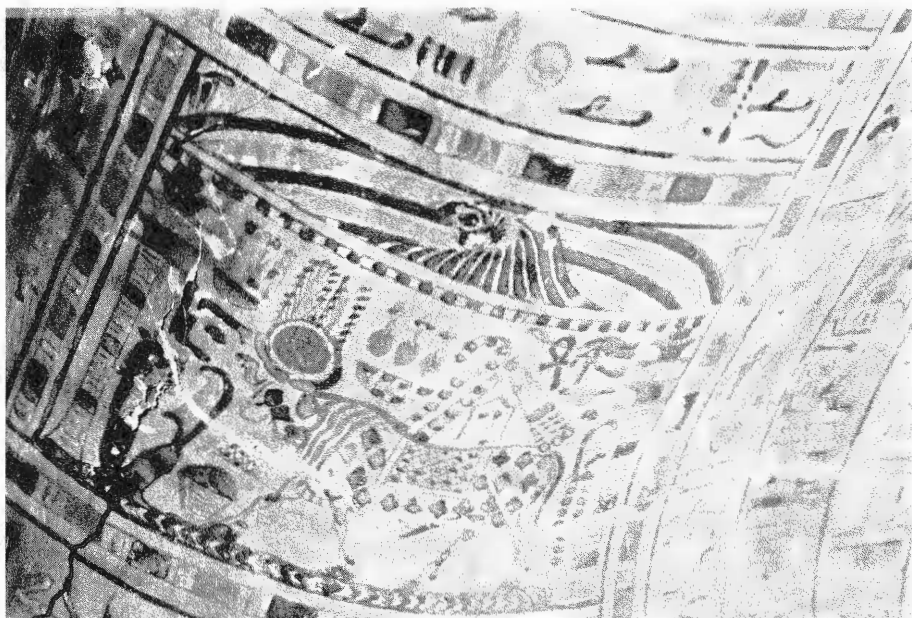
lich der Chronologie und Periodisierung der Palästina-Archäologie (I. Finkelstein vs. A. Mazar u.a.), sondern auch hinsichtlich der historisch differenzierten Wahrnehmung der Ikonographie der Nachbarregionen, zumal der spezifischen Bildrepertoires jener ägyptischen Dynastien, die viel zu häufig nur ganz pauschal mit den Begriffen "Dritte Zwischenzeit" und "Spätzeit" versehen und in einen großen Topf geworfen werden. Um nur ein prägnantes Beispiel zu nennen: Ein unstratifiziertes Fragment einer Siegesstele Schoschenks I. aus Megiddo bezeugt ägyptische Herrschaft in Palästina zur Zeit der 22. Dyn. am Ende des 10. Jhs. Was aber kennen wir von dieser Herrschaft außer einer Städteliste in Karnak und ein paar unpräzisen Reminiszenzen im 1. Königebuch? Skarabäen und importierte Fayencen aus Tanos und Bubastis könnten unser Bild von der Bedeutung dieses ägyptischen Anspruchs und seiner Wahrnehmung in Palästina ganz erheblich präzisieren.

Dieses Symposium soll einen Beitrag zur diachron und regional differenzierteren Aufarbeitung der Ikonographie des 1. Jahrtausends bis zur Perserzeit leisten. Das 1. Jahrtausend ist eine Zeit immer großräumiger werdender interkultureller Kontakte. Die Erweiterung des Gesichtskreises hat sich auch in Palästina niedergeschlagen: Mit der Reorganisation der wirtschaftlichen und politischen Strukturen im Gefolge der *pax assyriaca* des ausgehenden 8. und des 7. Jhs. wird Palästina Teil einer multikulturell geprägten Welt, in der Assyrer und Aramäer ebenso ihren Platz haben wie Nubier und Griechen. Die Welt wird größer⁵: Ein Globalisierungsprozeß kommt in Gang, der lokale und traditionale Symbolsysteme grundsätzlich herausfordert, aber auch zu identitären Vergewisserungsprozessen führt, die teilweise Züge autochthoner Regressionen annehmen können. Die Öffnung zu einer expandierenden Welt provoziert Abgrenzungserscheinungen und das Aufkommen regionaler Differenzierungen, die deutlich in der materiellen Kultur der Perserzeit erkennbar sind, deren Wurzeln aber in die Zeit der *pax assyriaca* zurückreichen. Was die Bibelwissenschaft mit den Namen Manasse und Joschija und den Stichworten "Deuteronomium und Deuteronomismus" konnotiert, ist eine Facette dieser Entwicklungen, deren wirkungsgeschichtliche Konsequenzen bis in unsere Zeit nicht zu unterschätzen sind und über deren Wurzeln und Auswirkungen in den Religionen nachzudenken gerade auch die Theologie verpflichtet ist.

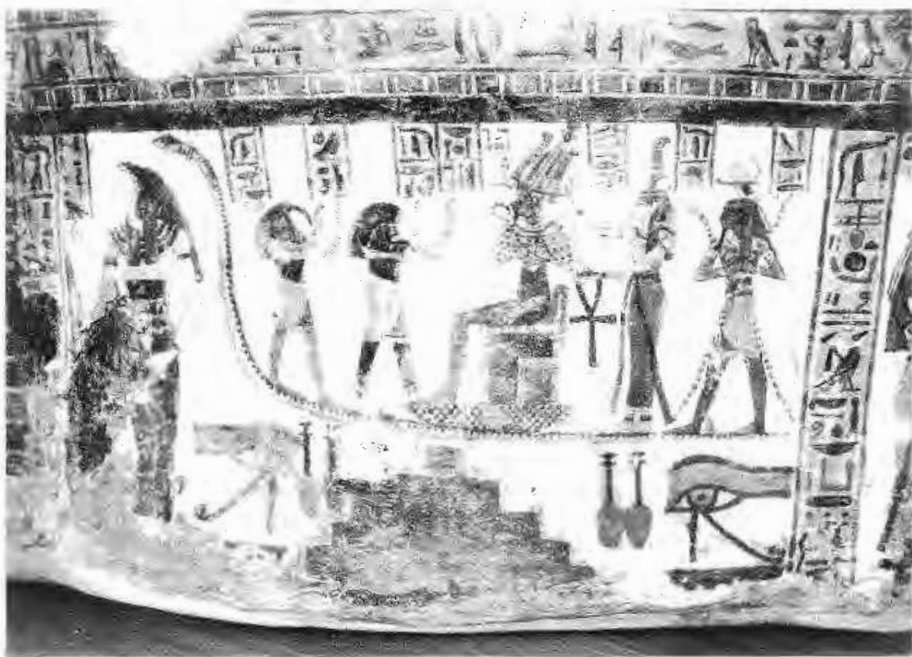
Ceterum censeo: Ohne den Blick auf die Geschichte wird die Theologie dieser Verpflichtung nicht nachkommen, in Kooperation mit Archäologie und Ikonographie wird sie Wesentliches lernen und auch ihren eigenen Auftrag besser erfüllen können. Schülerinnen und Schüler sind Othmar Keel dankbar dafür, daß sie dies von ihm lernen konnten.

⁵ Stellvertretend für vieles andere: Christopher Ch.-D. & Th.D. Hall, *Rise and Demise: Comparing World-Systems*, Boulder, CO (bes. 149-186: The Unification of Afroeurasia: Circa 500 B.C.E. – 1400 C.E.).

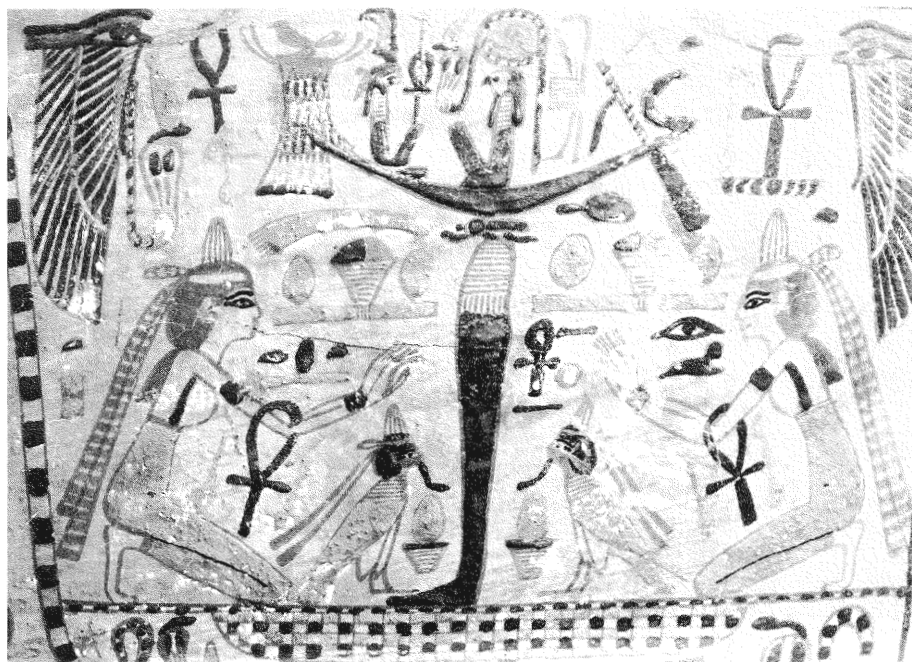
Plates



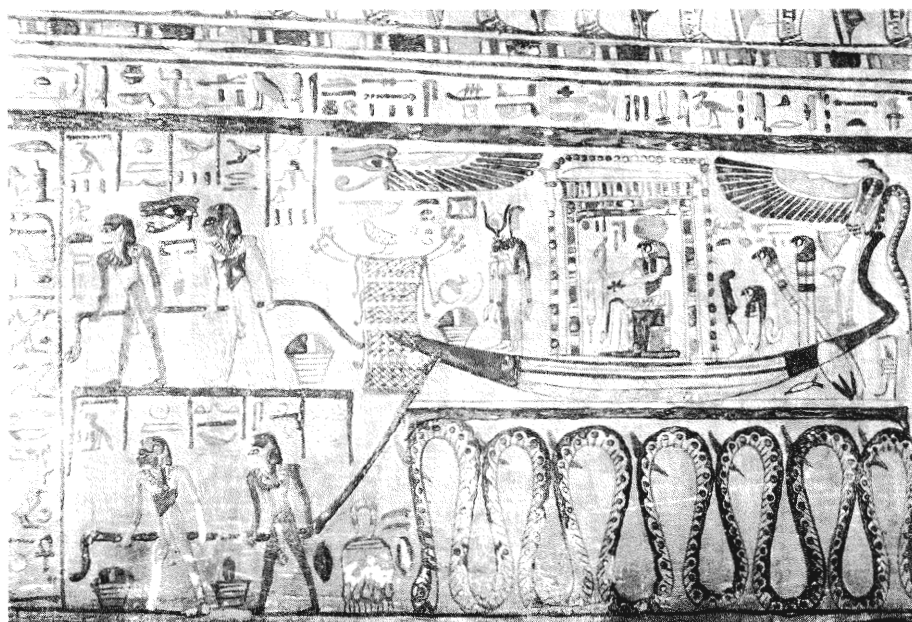
1. "The Great God, Lord of Sky" represented in the form of a bull (coffin, Cairo, Egyptian Museum, J. 29668).



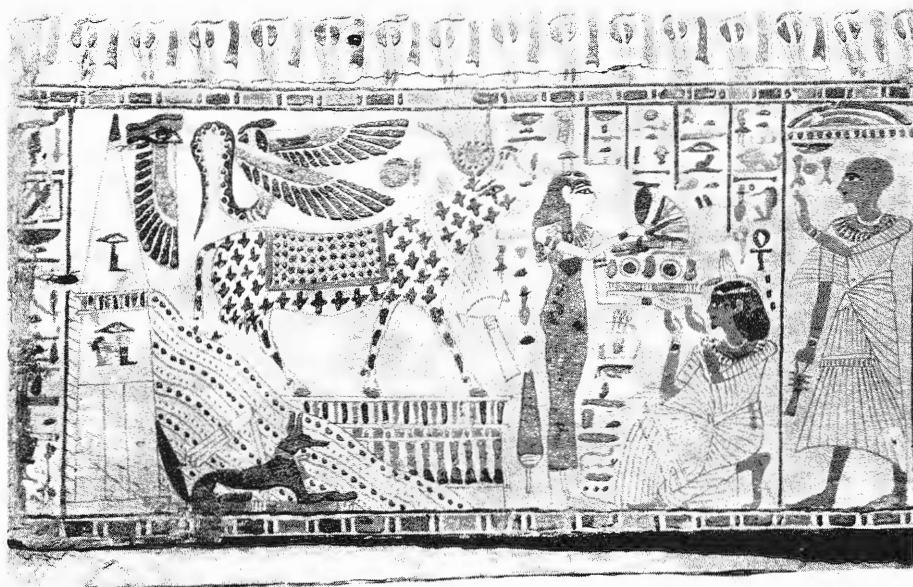
2. Cosmological scene depicting the netherworld (coffin, Turin, Museo Egizio, Inv. 2236).



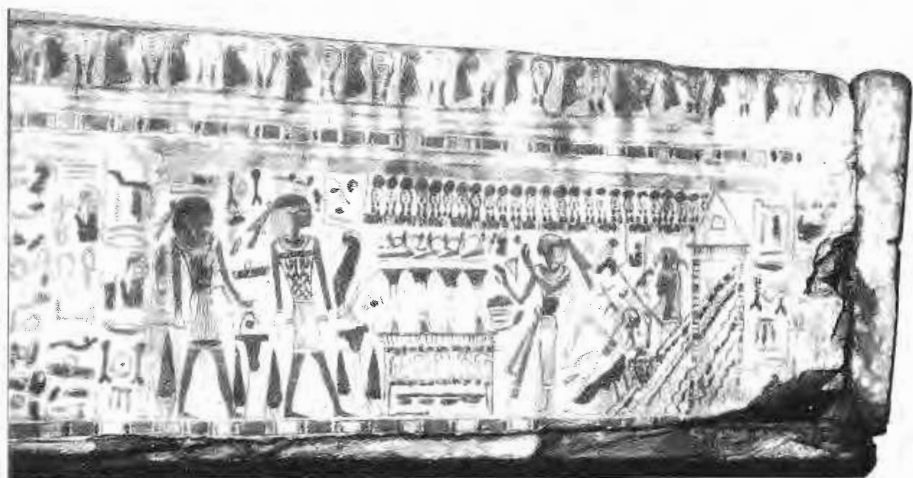
3. Cryptographic depiction of the idea of the eternal circuit: "Osiris who becomes Re" (and *vice versa*) on a coffin in Cairo (Egyptian Museum, J. 29662).



4. The Great God repelling Apopis (coffin, Cairo, Egyptian Museum, J. 29692).



5. Hathor, patron of the Theban necropolis (coffin, Turin, Museo Egizio, Inv. 2238).



6. Scene which echoes the composition with "Hathor, patron of the Theban necropolis" (late 21st dynasty coffin, Turin, Museo Egizio, Inv. 2214).



1. Pantheistischer Bes auf der Statue des Djedhor (Cairo, Egyptian Museum).



1. Impression of stamp seal on bulla attached to bales of cloth: king vs. lion (Nimrud, Northwest Palace, Room ZT25, reign of Salmaneser III [856–823 BCE]; ND 3413; photograph courtesy The Trustees of the British Museum).



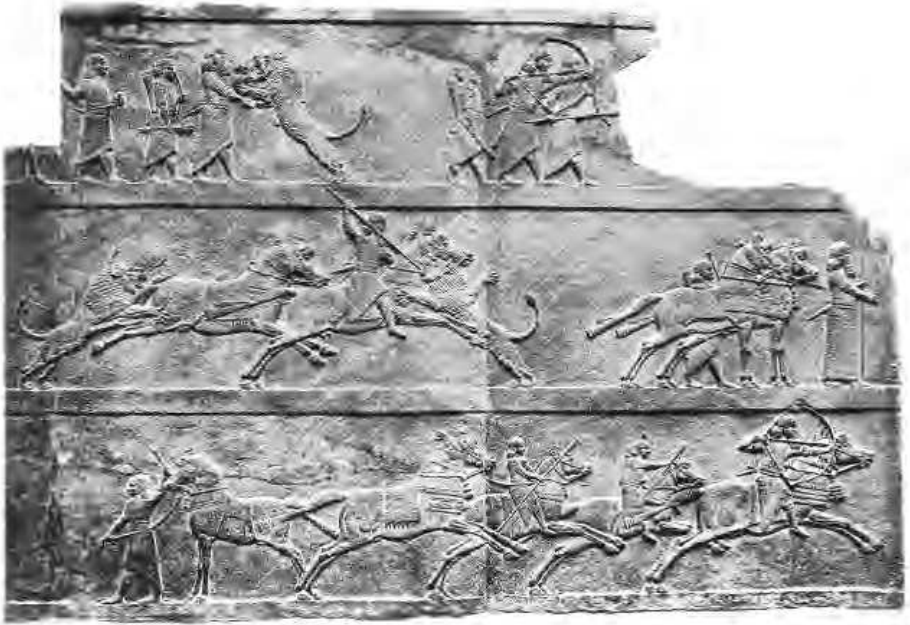
2. Impression of stamp seal on wooden box sealing, 715 BCE: king vs. lion (Nineveh, reign of Sargon II [721–705 BCE]; British Museum, WA Sm 2276).



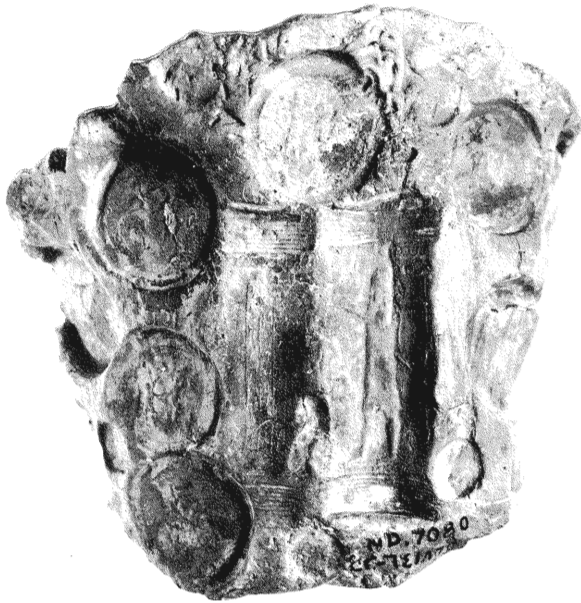
3. Relief: lion hunt of Aššurnasirpal II (883–857 BCE) (Nimrud, Northwest Palace, Room B.19a; British Museum, WA 124534).



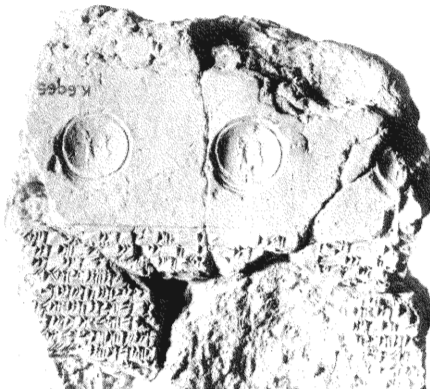
4. Bronze band: lion hunt of Aššurnāṣirpal II, detail (Balawat; British Museum, WA 124698).



5. Relief: lion hunt of Aššurbanipal (668–627 BCE) (Nineveh, North Palace, Room S¹; British Museum, WA 124875-6).



6. Multiple impressions on jar sealing (Nimrud, *rab ekalli's* house, reign of Esarhaddon [680–669 BCE]; ND 7080; Baghdad, Iraq Museum; photograph courtesy British School of Archaeology in Iraq).



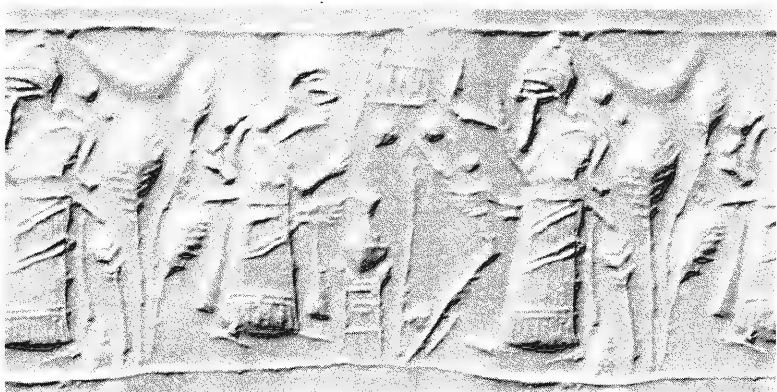
7. Impressions of two different stamps on tablet recording tax exemption (Niniveh, reign of Aššur-etelli-ilani [c. 625 BCE]; K 3409+; photograph courtesy The British Museum).



8. Modern cylinder seal impression: royal bull-hunt from chariot (Provenance unknown; 9th century BCE; Royal Ontario Museum 931.4.27).



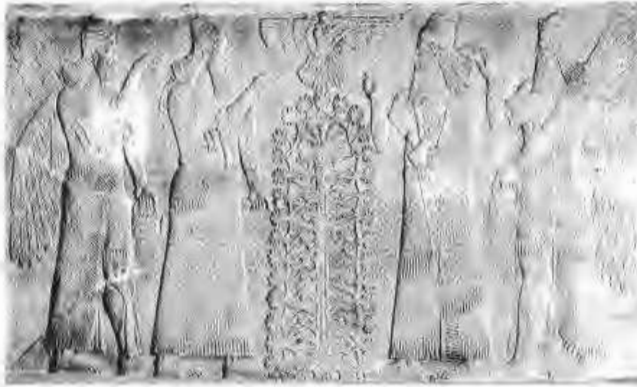
9. Relief: bull hunt of Aššurnāṣirpal II (Nimrud, Northwest Palace, Room B.20a; British Museum, WA 124532).



10. Modern cylinder seal impression: king with bow before ceremonial table and whisk-bearer (Provenance unknown; 9th–8th century BCE; Pierpont Morgan Library no. 667).



11. Relief: Aššurnāṣirpal II with bow and bowl before whisk-bearer, detail (Nimrud, Northwest Palace, Room B.20b; British Museum, WA 124533).



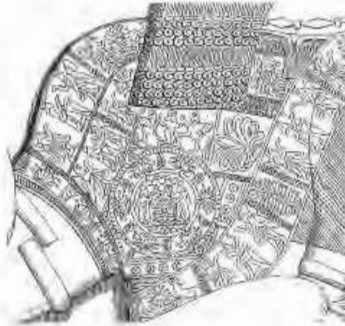
12. Relief: Aššurnāṣirpal II and winged genii flanking central tree and deity in winged disk (Nimrud, Northwest Palace, Room B.23; British Museum, WA 124531).



13. Modern cylinder seal impression: figures flanking central tree and winged disk (Provenance unknown; 9th–8th century BCE; Pierpont Morgan Library no. 644).



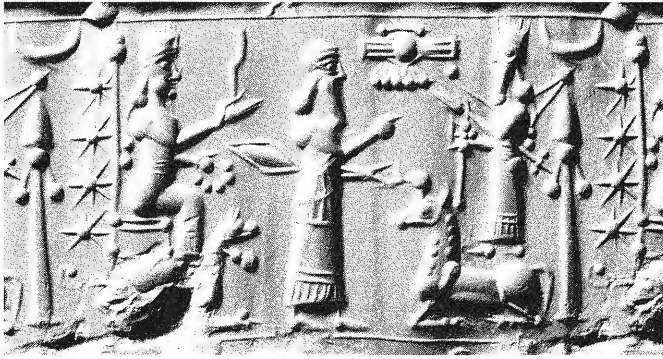
14. Modern impression, seal of Mušezib-Ninurta: king and griffin-genii flanking central tree and deity in winged disk (Tarbišu; British Museum, WA 89135).



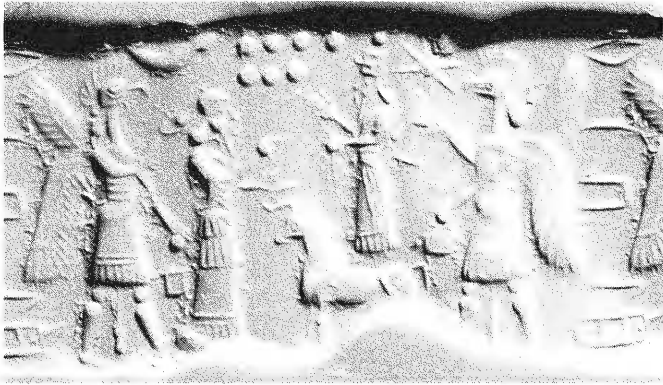
15. Drawing of relief: Aššurnasirpal II with bowl, showing decorated garment, detail (Nimrud, Northwest Palace, Room G.3; British Museum, WA 124565; after Layard 1849: pl. 5).



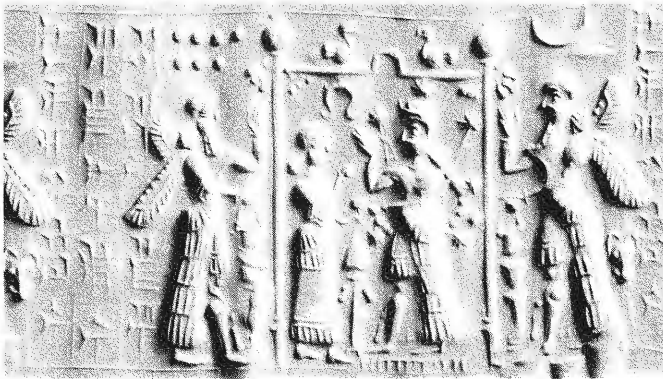
16. Relief: Aššurbanipal in lion hunt, showing decorated garment, detail (Nineveh, North Palace, Room C; British Museum, WA 124867).



17. Modern cylinder seal impression: devotional scene, worshipper between deities (Provenance unknown; likely 8th century BCE; Pierpont Morgan Library no. 694).



18. Modern cylinder seal impression: devotional scene, worshipper before deity on bull, flanked by winged griffin-genii (Provenance unknown; likely 9th–8th century BCE; Pierpont Morgan Library no. 702).



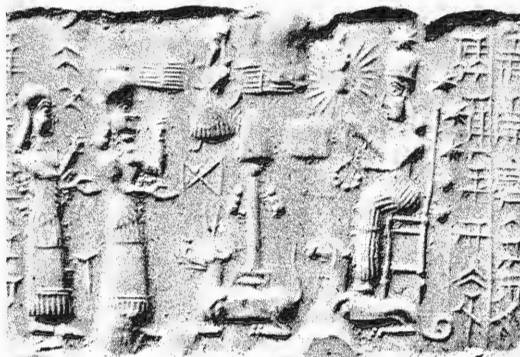
19. Modern impression, seal of Nabû-nurka-lamur: devotional scene, worshipper before goddess Istar in sanctuary flanked by winged male genii (Provenance unknown; likely 8th century BCE; Walters Art Gallery 42.1194).



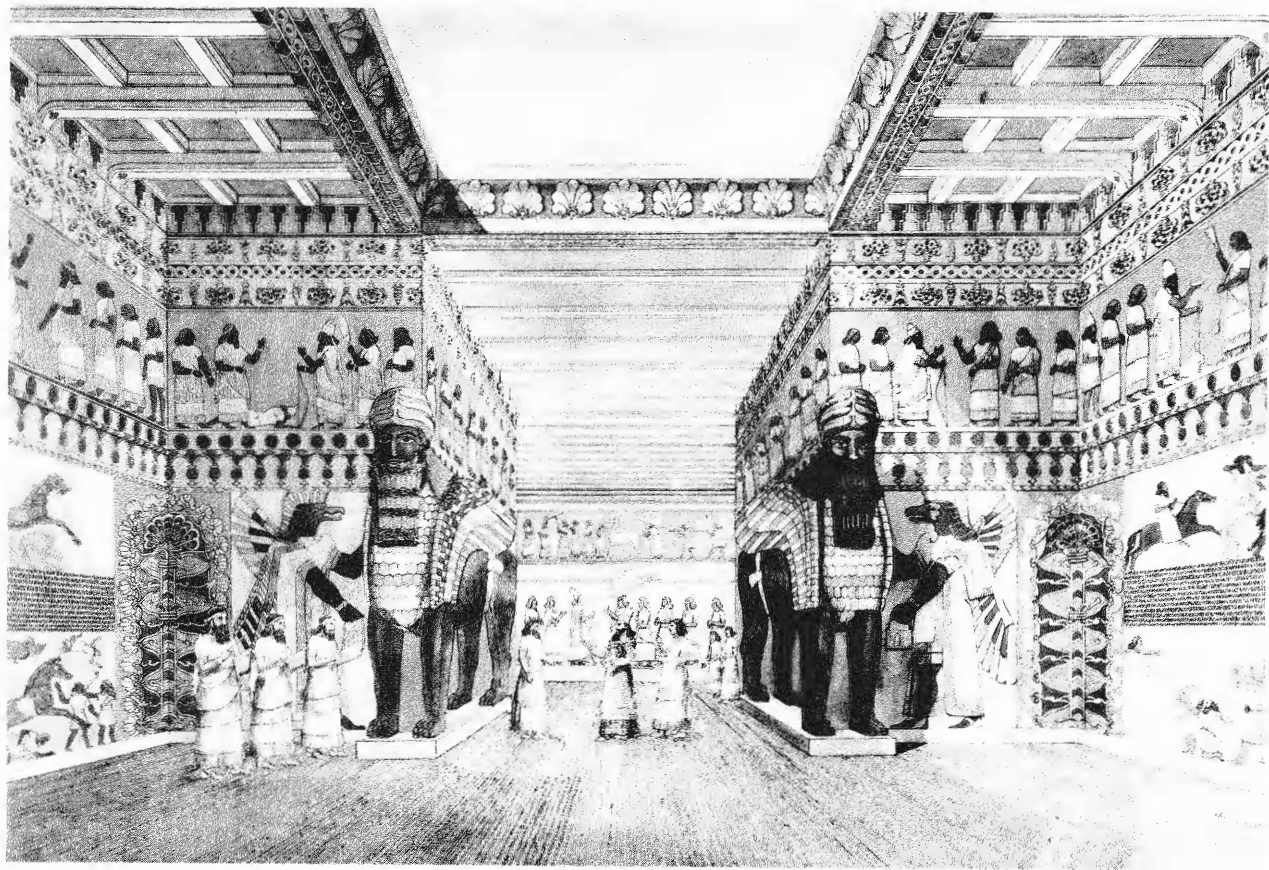
20. Modern impression, seal of Aḫua-amur: devotional scene, worshipper before god mounted on bull in sanctuary flanked by curly-haired "heroes" on winged male colossi (Provenance unknown; likely 8th century BCE; British Museum, WA 132257).



21. Modern impression, seal of Aššur-bel-ušur: devotional scene, worshipper between two deities (Provenance unknown; late 9th–early 8th century BCE; Bibliothèque Nationale no. 354).



22. Modern impression, seal of Nabû-šarru-ušur: devotional scene, worshippers before seated goddess and emblem of god Marduk (Provenance unknown; early 8th century BCE; Ashmolean Museum 1922.61).



23. Watercolor reconstruction of the throneroom (Room B) of Aššurnāṣirpal II (Northwest Palace, Nimrud; after Layard 1849: pl. 2).



1. Stele mit Mondemblem (Keel, Mondemblem [Anm. 3], Nr. 8; Photo P. Calmeyer).



2. Obelisk von Aššurnāṣirpal II. im British Museum, Detail.



3. Abrollung eines spätbabylonischen Rollsiegels auf Tontafel (7. Jahr Kyros' II.; A. Archi, *Testi in cuneiforme* – II, *OrAnt* 14 (1975) 11-20, hier Tav. V:2; Photo dank Güte A. Archi).



4. Terrakotta aus Uruk (Photo Archiv Warka).



1. An example of the truncated lozenge-shaped tablet type: the reverse of PF 1085 with PFS 96 rolled across the lower part of the surface.



2. PFS 1* on the left edge of PF 956.



3. PFS 113* on the left edge of PF 864.



4. PFS 34 on the reverse of PF 151.



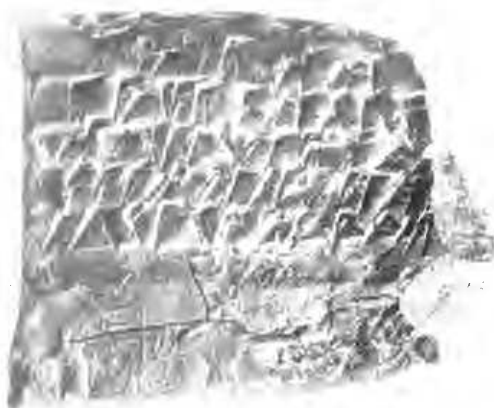
5. PFS 57* on the reverse of PF 2003.



6. PFS 98* on the left edge of PF 1583.



7. PFS 1566* on the left edge of PF 1852.



8. PFS 35* on the reverse of PF 1008.



9. PFS 60 on the left edge of PF 155.



10. PFS 395, applied twice, on the reverse of PF 92.



11. PFS 848*, applied twice, on the reverse of PF 648.



12. PFS 174 on the reverse of PF 1725.



13. PFS 537, applied twice, on the reverse of PF 292.



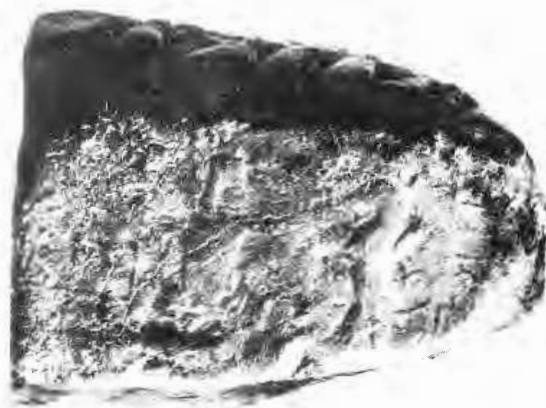
14. PFS 78 on the left edge of PF 1064.



15. PFS 175, applied twice, on the reverse of PF 1696.



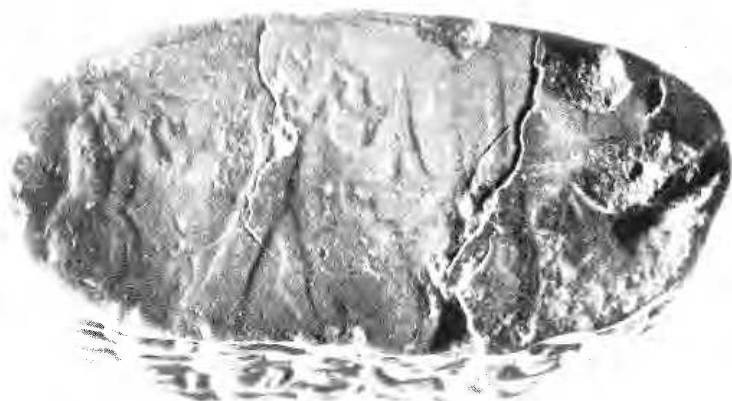
16. PFS 118 on the reverse of PF 1998. PFS 12a also has been applied on this surface.



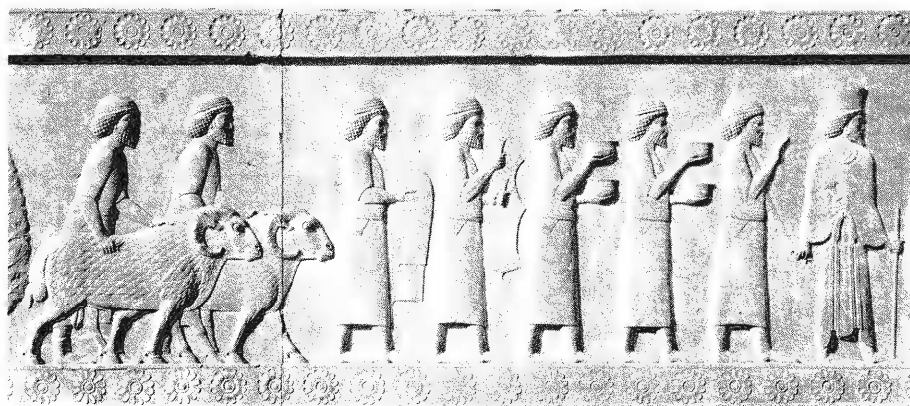
17. PFS 261* on the reverse of PF 1225.



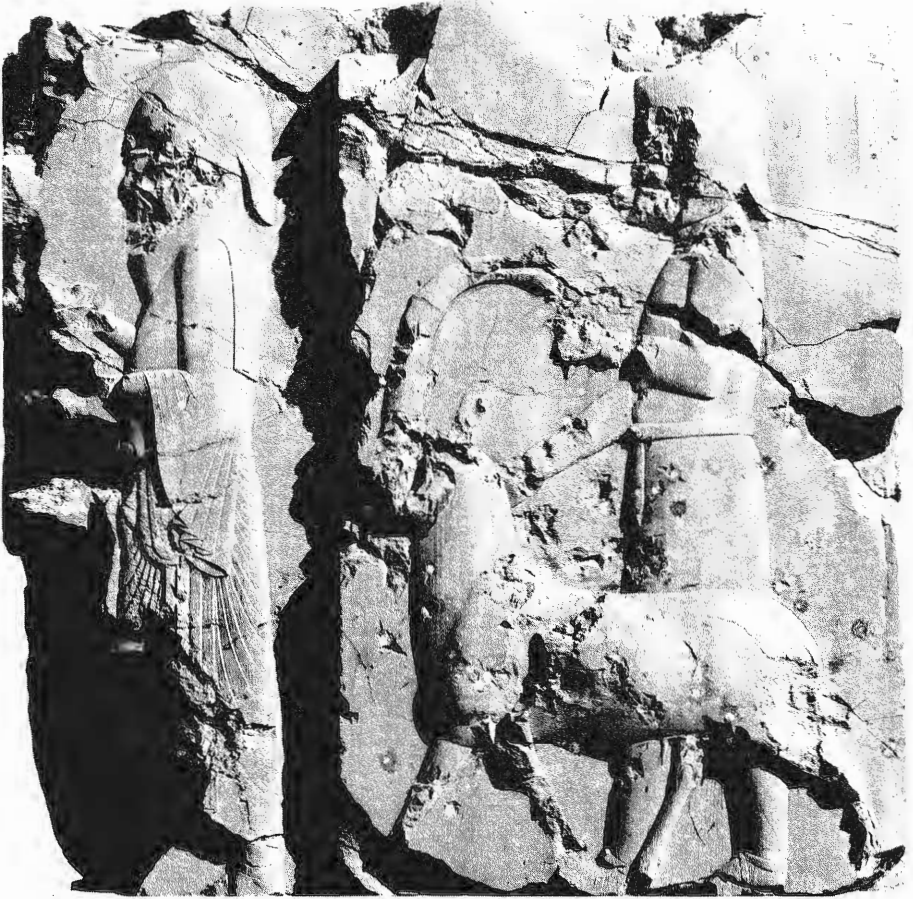
18. PFS 11* on the left edge of PF 1822.



19. PFS 75 on the left edge of PF 938.



A. Delegation No. 8 (traditionally identified as the Cilicians) on the eastern stairway of the Apadana, Persepolis (Schmidt 1953: pl. 34B; photograph courtesy of the Oriental Institute of the University of Chicago).



B. Attendant figure with ibex on the east window jamb of the window in the southern wall of Room 5 of the Palace of Xerxes, Persepolis (Schmidt 1953: pl. 187A; photograph courtesy of the Oriental Institute of the University of Chicago).



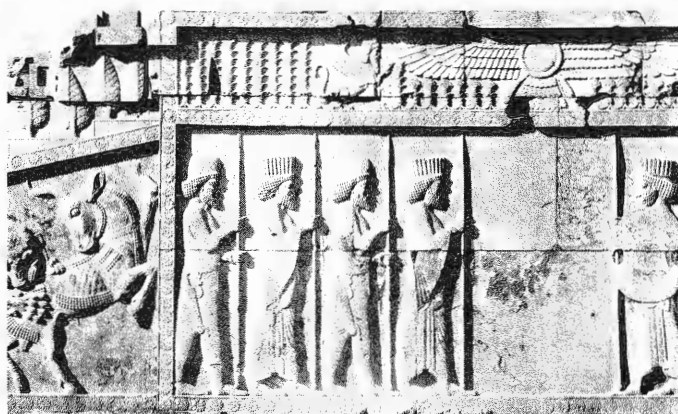
20. PFS 668s on the left edge of PF 431.



21. PFS 68 on the reverse of PF 537.



22. PFS 389* on the reverse of PF 88. PFS 390* (upside down in the photograph) also has been applied on this surface.



C. Replacement panel of the eastern stairway of the Apadana, Persepolis (Schmidt 1953: pl. 22; photograph courtesy of the Oriental Institute of the University of Chicago).



- D. The Old Persian inscription (XPdOP) on the western stairway to the courtyard of the Palace of Xerxes, Persepolis (Schmidt 1953: pl. 160; photograph courtesy of the Oriental Institute of the University of Chicago).



23. PFS 706* on the reverse of PF 1186.



24. PFS 108* on the left edge of PF 1986.



25. PFS 22 on the reverse of PF 1129.



26. PFS 170, applied twice, on the reverse of PF 4.



27. PFS 467 on the reverse of PF 165. PFS 467 is applied across the middle of the surface. Above (upside down in the photograph) PFS 466 has been applied; below (upside down in the photograph), PFS 468 has been applied.



28. PFS 308 on the left edge of PF 1116.



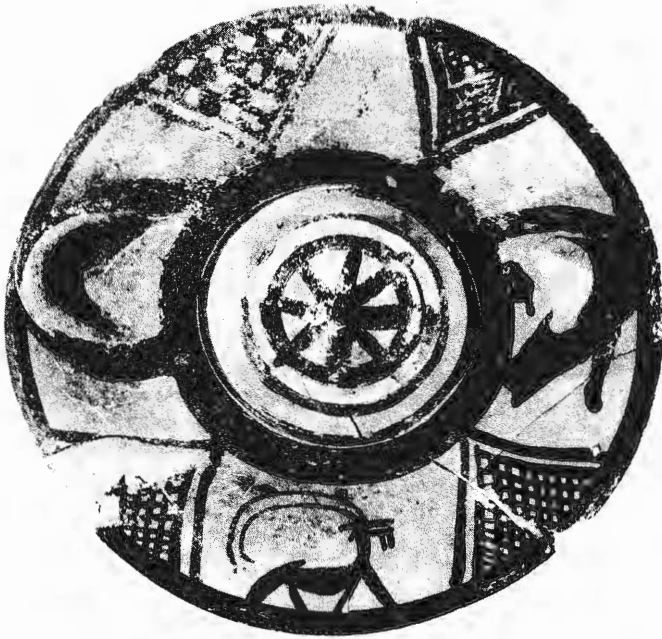
29. PFS 207 on the reverse of PF 450.



30. PFS 96 on the left edge of PF 1087.



31. PFS 1058 on the left edge of PF 1101.



1. Kalathos der Gattung 'Proto White Painted' aus Grab 1 der französischen Ausgrabungen, Salamis (um 1100 v. Chr.).



2. Kalathos der Gattung 'Proto White Painted' aus Palaipaphos, Cyprus Museum (um 1100 v. Chr.).



3. Bemalte Kugelkanne des 8. Jhs. v. Chr. im Museum von Laon/Frankreich.



4. Die sogenannte 'Hubbard-Amphore' (um 800 v. Chr.), Cyprus Museum.



5. Importierter griechisch-geometrischer Kantharos, Larnaka, Grab 11.



6. Doppeltäfelchen, mit geometrischen Mustern verziertes Tonmodell der Sammlung Cesnola, Metropolitan Museum, New York.



7. Reliefverzierte Front einer Kalkstein-Fußbank der Sammlung Cesnola, aus Golgoi, Metropolitan Museum, New York.



8a-b. Überlebensgroßer Kopf des Kultbildes der kyprischen Göttin Aphrodite, Kalkstein, Museum of Art, Worcester, Massachusetts.



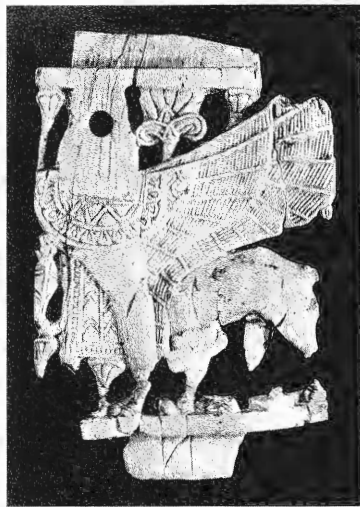
8c. Überlebensgroßer Kopf des Kultbildes der kyprischen Göttin Aphrodite, Kalkstein, Museum of Art, Worcester, Massachusetts.



8d. Detail von Abb. 8b.



1. A 'Crown and Scale' winged sphinx from SW12 (ND 12141).



2. A 'Crown and Scale' winged sphinx from SW37 (ND 9596; Herrmann 1986: no. 481).



3. A 'Crown and Scale' panel of a kneeling figure (Unnumbered, from T10).



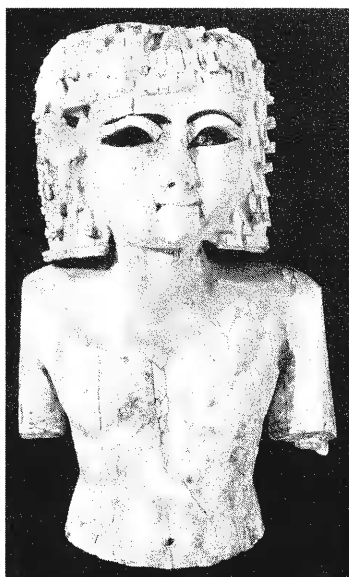
4. A 'George and Dragon' panel of the 'Crown and Scale' group (ND 10695; Herrmann 1986: no. 319).



5. An 'Ornate Group' panel of a sphinx striding over a fallen figure (ND 13867 from SW12).



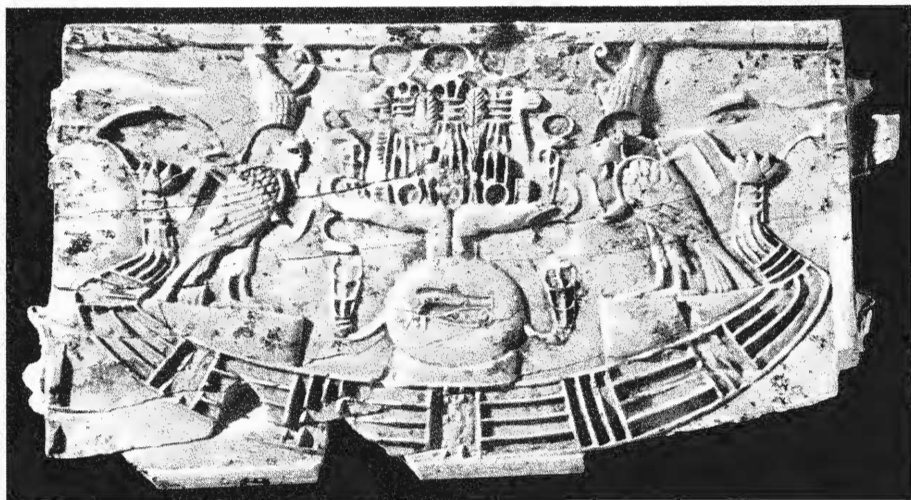
6. An 'Ornate Group' fragment of a sphinx with head confronting the onlooker (Unnumbered, from SW12).



7. Head and torso of a large statuette or 'Pharaoh figure', belonging to the Ornate Group (ND 12000 from SW12).



8. A large fragment of a sphinx with head confronting the onlooker, belonging to the Ornate Group (IM 79522 from Well AJ; Safar & al-Iraqi 1987: no. 18).



9. A panel of the Egyptianizing school from Room SW37 (ND 10702; Herrmann 1986: no. 992).



10. A finely carved sphinx fragment, probably belonging to a school of the Phoenician tradition (ND 13184 from SW37; Herrmann 1986: no. 462).



11a-b. An unusual panel carved on both sides with a ramheaded, four-winged figure, with a winged scarab beetle above (ND 13864 from SW12, unpublished).



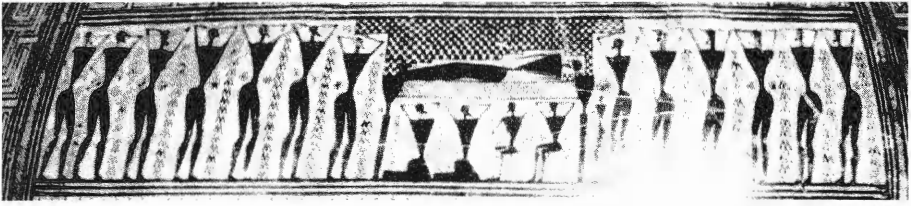
1. Bronzenes Tympanon (Idäische Zeus-Grotte, Kreta. Museum Iraklion;
Kunze 1931: Taf. 49).



2. Bronzener Kesselständer mit der Darstellung antithetischer Sphingen
(Tomba Barberini, Praeneste-Palestrina; Herrmann 1966: Taf. 74).



3. Bronzeblech mit Opferzug (Brunnen 17 des Stadion-Nordwalles, Olympia;
Borell & Rittig 1998: Taf. 14:1).



1. Burial scene from Athenian Geometric grave amphora (Athens, National Museum 804; Boardman 1998, fig. 44; about 740 BCE).



2. Detail of Argive Geometric crater, from Argos (Argos Museum C 201; Boardman 1998, fig. 127; about 720 BCE).



3. Athenian Geometric tetrapod from the Kerameikos cemetery (Athens, Kerameikos Museum 407; Boardman 1998, fig. 66; about 700 BCE).



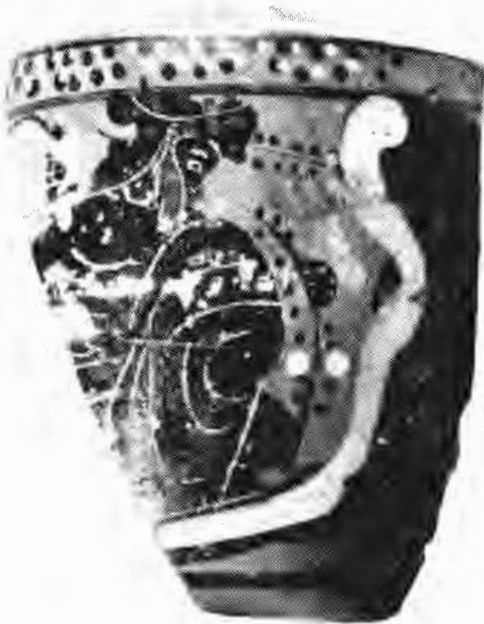
4. Detail from Protocorinthian olpe (the Chigi Vase) (Rome, Villa Giulia 22679; Payne 1933, pls. 27-29; about 650 BCE).



5. Detail, as no. 4.



1. Askalon, sf. Halsamphora, Herakles ringt mit Triton (Jerusalem, IAA 70-7; photograph courtesy IAA, V. Sussman [Neg. 66695]).



2. Geser, sf. Lekythos, gelagerter Dionysos (Jerusalem, PAM P 195; *QDAP* 2 [1933] Pl. 5b:1).



3. Shiqmona, sf. Schale, Ariadne? (Haifa, Museum of Ancient Art 70/7935; mit freundlicher Genehmigung von J. Elgavish [Neg. 79.5.45, R. Wenning]).



4. Tell Ġemmeh, sf. Schale, Pferdführer (Jerusalem, Israel Museum 69.9.35; photograph courtesy Israel Museum Jerusalem, R. Hestrin [Neg. Z-263, I. Levit]).



5. Tell Ġemmeh, Rhyton, Io? (Jerusalem, PAM P 1598; *QDAP* 2 [1933] Pl. 7a:3).



6. Akko, rf. Amphora, Waffenläufer (Akko L. F 220/3; mit freundlicher Genehmigung von M. Dothan [Neg. 79.18.15, R. Wenning]).



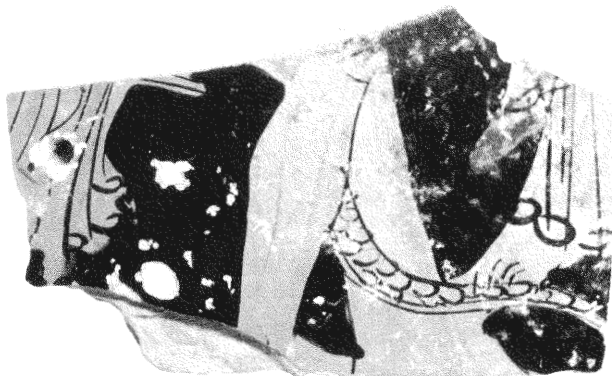
7. Tell el-Far'a Süd, rf. Lekythos, Frau vor Gebäude (Oxford, Ashmolean Museum 1930.550; photograph courtesy Ashmolean Museum [Neg. B 770]).



8. Akko, rf. Skyphos, Jüngling (mit Lieblingsname) (Akko L. V F 220/1; mit freundlicher Genehmigung von M. Dothan [Neg. 80.26.22, R. Wenning]).



9. Tel Megadim, rf. Krater, Priester (?) vor Gefäß mit Zweigen (Jerusalem, Israel Museum Mag; mit freundlicher Genehmigung von M. Broshi [Neg. 79.12.5, R. Wenning]).



10. Dor, rf. Krater, Herakles bei den Hesperiden (Jerusalem, PAM P 2875; photograph courtesy IAA [Neg. 80.15.28A, R. Wenning]).



11. Akko, rf. Krater, Ariadne im Kreis von Satyrn und Mänaden (Akko L. F 101; mit freundlicher Genehmigung von M. Dothan [Neg. 79.22.17, R. Wenning]).



12. Akko, rf. Krater, Herakles Alexikakos im Kreis von Satyrn und Mänaden (mit freundlicher Genehmigung von M. Dothan [Neg. 79.22.55, R. Wenning]).



1. Reiter mit Kind (H. 11,8 cm; Syrien [?]; Louvre AO 4758; Photo A. Nunn).



2. Reiterin (H. 12,3 cm; Beiruter Kunsthandel; Louvre AO 10222; Photo A. Nunn).



3. Reiterin mit kleinem Mann (H. 7,6 cm; Aleppiner Kunsthandel; Louvre AO 29624; Photo Louvre).



4. Pferd, das zwei Frauen trägt (H. 8,8 cm; Nayrab; Archäologisches Museum Aleppo M 5237; Photo A. Abdel Ghafour).



5. Plakette mit Frau (H. 13,1 cm; Aleppiner Kunsthandel/Antakya oder Umgebung; Louvre AO 11987; P. Perdrizet, A propos d'Atargatis, *Syria* 12 [1931] Pl. 54:1).



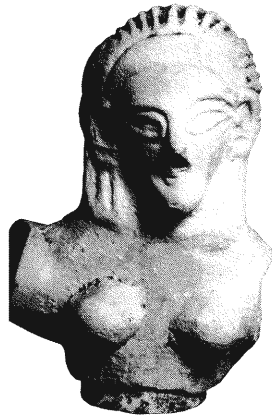
6. Plakette mit Frau (H. ?; Tell Nebi Mend; Louvre [?]; aus: M. Pézard, Qadesh, *BAH* 15, Paris 1931, Pl. 21:5).



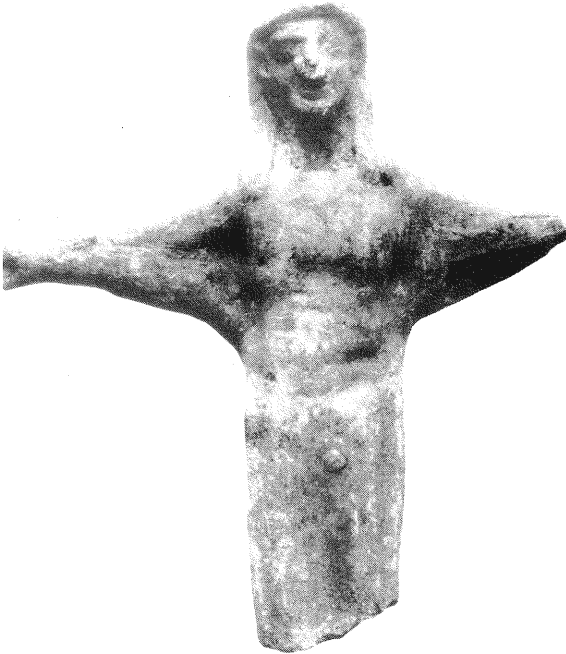
7. Plakettenfragment (H. 6 cm; Tell Rif^{at}; Schloß von Zbravlav [?]; N. Nováková, *Terres cuites de Tell Erfad*, Prag 1971, Pl. 21:190).



8. Frau mit ausgetreckten Armen (H. ca. 15 cm; Sidon [?]; American University Museum Beirut; Culican [Anm. 9], Fig. 4D).



9. Id. (H. 7,5 cm; Hilâlia nahe Sidon; Arkeoloji Müzesi Istanbul 2392; Photo A. Nunn).



10. Id. (H. 11,8 cm; Hilâlia nahe Sidon; Louvre AO 1390; Photo Louvre).



11. Mann mit ausgestreckten Armen (H. 6,5 cm; Hilâlia nahe Sidon; Louvre AO 1362; Photo Louvre).



12. Mann mit ausgestreckten Armen, der eine Schlange hält (H. 20 cm; Sidon; Louvre AO 1580; Photo A. Nunn).



13. Frauengesicht (H. 6 cm; nahe Sidon; Louvre AO 25662; Photo Louvre).



14. Id. (H. 5 cm; Hilâlîa nahe Sidon; Louvre AO 1392; Photo A. Nunn).



15. Id. (H. 5,7 cm; nahe Sidon; Louvre AO 25647; Photo Louvre).



16. Id. (H. 6,8 cm; Hilâlîa nahe Sidon; Louvre AO 1394; Photo Louvre).



17. Skarabäus (2,7 x 2 cm; Grab C in Tell Ahmar; Aufbewahrungsort? F. Thureau-Dangin & M. Dunand, *Til Barsip, BAH* 23, Paris 1936, 77 Fig. 18).



18. Skarabäus (1,8 x 1,3 cm; Kunsthandel Tartus; Bibliothèque Nationale, Paris; A. de Ridder, *Collection de Clercq* VII, 2, Paris 1911, Nr. 2768).



19. Skarabäus (1,7 x 1,3 cm; Kunsthandel Amrit; Ashmolean Museum; B. Buchanan & P.R.S. Moorey, *Catalogue of Ancient Near Eastern Seals in the Ashmolean Museum III: The Iron Age Stamp Seals*, Oxford 1988, Nr. 478).



20. Skarabäus (H. 3,2 cm; Kunsthandel Beirut; Aufbewahrungsort? W. Culican, *The Iconography of Some Phoenician Seals and Seal Impressions, AJBA* 1/1 [1968] 70 Pl. III:4).

Provinzialprägungen

Samaria



1



2



3



4



5



6



7



8



Nr. 1-8 (3:1)

Provinzialprägungen
Juda



9



(2:1)



10



11



12



13



14



15



16



17



Nr. 10-17 (3:1)

Philisto-Araber
DIE KÜSTE
Ašdod



18



19



20



21



22



23



24



25



26



18



20



21



(2:1)



(2:1)



(3:1)

Philisto-Araber
DIE KÜSTE
'Askalon'



28



29



30



31



32



33



34



35



36



35



36



(3:1)



(3:1)

Philisto-Araber

DIE KÜSTE

Gaza



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



43



45



46



47



48



50



Nr. 43, 45-48, 50 (3:1)

Philisto-Araber
DER SÜDEN



Philisto-Araber
DER SÜDEN



80



81



82



83



84



85



86



87



88



89



90



91



57



61



63



69



Nr. 57, 61, 69 (3:1), 63 (2:1)

Philisto-Araber
DER SÜDEN



80



81



83



89



90



91



92



Nr. 81 (3:1), 80, 83, 89-91 (2:1)

- Bd. 25/1a MICHAEL LATTKE: *Die Oden Salomos in ihrer Bedeutung für Neues Testament und Gnosis*. Band Ia. Der syrische Text der Edition in Estrangela Faksimile des griechischen Papyrus Bodmer XI. 68 Seiten. 1980.
- Bd. 25/2 MICHAEL LATTKE: *Die Oden Salomos in ihrer Bedeutung für Neues Testament und Gnosis*. Band II. Vollständige Wortkonkordanz zur handschriftlichen, griechischen, koptischen, lateinischen und syrischen Überlieferung der Oden Salomos. Mit einem Faksimile des Kodex N. XVI–206 Seiten. 1979.
- Bd. 25/3 MICHAEL LATTKE: *Die Oden Salomos in ihrer Bedeutung für Neues Testament und Gnosis*. Band III. XXXIV–486 Seiten. 1986.
- Bd. 25/4 MICHAEL LATTKE: *Die Oden Salomos in ihrer Bedeutung für Neues Testament und Gnosis*. Band IV. XII–284 Seiten. 1998.
- Bd. 46 ERIK HORNING: *Der ägyptische Mythos von der Himmelskub*. Eine Ätiologie des Unvollkommenen. Unter Mitarbeit von Andreas Brodbeck, Hermann Schlögl und Elisabeth Staehelin und mit einem Beitrag von Gerhard Fecht. XII–148 Seiten, 10 Abbildungen. 1991. Dritte Auflage.
- Bd. 50/1 DOMINIQUE BARTHÉLEMY: *Critique textuelle de l'Ancien Testament*. 1. Josué, Juges, Ruth, Samuel, Rois, Chroniques, Esdras, Néhémie, Esther. Rapport final du Comité pour l'analyse textuelle de l'Ancien Testament hébreu institué par l'Alliance Biblique Universelle, établi en coopération avec Alexander R. Hulst †, Norbert Lohfink, William D. McHardy, H. Peter Rüger, coéditeur, James A. Sanders, coéditeur. XXVIII–*114–672 pages. 1982.
- Bd. 50/2 DOMINIQUE BARTHÉLEMY: *Critique textuelle de l'Ancien Testament*. 2. Isaïe, Jérémie, Lamentations. Rapport final du Comité pour l'analyse textuelle de l'Ancien Testament hébreu institué par l'Alliance Biblique Universelle, établi en coopération avec Alexander R. Hulst †, Norbert Lohfink, William D. McHardy, H. Peter Rüger, coéditeur, James A. Sanders, coéditeur. XVIII–*72–1022 pages. 1986.
- Bd. 50/3 DOMINIQUE BARTHÉLEMY: *Critique textuelle de l'Ancien Testament*. Tome 3. Ezéchiel, Daniel et les 12 Prophètes. Rapport final du Comité pour l'analyse textuelle de l'Ancien Testament hébreu institué par l'Alliance Biblique Universelle, établi en coopération avec Alexander R. Hulst †, Norbert Lohfink, William D. McHardy, H. Peter Rüger †, coéditeur, James A. Sanders, coéditeur. XXIV–CCXLII–1156 pages. 1992.
- Bd. 53 URS WINTER: *Frau und Göttin*. Exegetische und ikonographische Studien zum weiblichen Gottesbild im Alten Israel und in dessen Umwelt. XVIII–928 Seiten, 520 Abbildungen. 1983. 2. Auflage 1987. Mit einem Nachwort zur 2. Auflage.
- Bd. 55 PETER FREI / KLAUS KOCH: *Reichsidee und Reichsorganisation im Perserreich*. 352 Seiten, 17 Abbildungen. 1996. Zweite, bearbeitete und erweiterte Auflage.
- Bd. 67 OTHMAR KEEL / SILVIA SCHROER: *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel*. Band I. 120 Seiten, 103 Abbildungen. 1985.
- Bd. 71 HANS-PETER MATHYS: *Liebe deinen Nächsten wie dich selbst*. Untersuchungen zum alttestamentlichen Gebot der Nächstenliebe (Lev 19,18). XII–204 Seiten. 1986. 2. verbesserte Auflage 1990.

- Bd. 85 ECKART OTTO: *Rechtsgeschichte der Redaktionen im Kodex Ešnunna und im «Bundesbuch»*. Eine redaktionsgeschichtliche und rechtsvergleichende Studie zu altbabylonischen und altisraelitischen Rechtsüberlieferungen. IV–216 Seiten. 1989.
- Bd. 86 ANDRZEJ NIWIŃSKI: *Studies on the Illustrated Theban Funerary Papyri of the 11th and 10th Centuries B.C.* XLII–450 pages, 78 plates. 1989
- Bd. 87 URSULA SEIDL: *Die babylonischen Kudurru-Reliefs*. Symbole mesopotamischer Gottheiten. 243 Seiten, 33 Tafeln und 2 Tabellen. 1989.
- Bd. 88 OTHMAR KEEL / HILDI KEEL-LEU / SILVIA SCHROER: *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel*. Band II. X–358 Seiten mit 652 Abbildungen. 1989.
- Bd. 89 FRIEDRICH ABITZ: *Baugeschichte und Dekoration des Grabes Ramses' VI*. 202 Seiten, 39 Abbildungen. 1989.
- Bd. 90 JOSEPH HENNINGER SVD: *Arabica varia*. Aufsätze zur Kulturgeschichte Arabiens und seiner Randgebiete. Contributions à l'histoire culturelle de l'Arabie et de ses régions limitrophes. 504 pages. 1989.
- Bd. 91 GEORG FISCHER: *Jahwe unser Gott*. Sprache, Aufbau und Erzähltechnik in der Berufung des Mose (Ex. 3–4). VI–270 Seiten. 1989.
- Bd. 92 MARK A. O'BRIEN: *The Deuteronomistic History Hypothesis*. A Reassessment. XIV–326 pages. 1989.
- Bd. 93 WALTER BEYERLIN: *Reflexe der Amosvisionen im Jeremiabuch*. 120 Seiten. 1989.
- Bd. 94 ENZO CORTESE: *Josua 13–21*. Ein priesterschriftlicher Abschnitt im deuteronomistischen Geschichtswerk. VI–128 Seiten. 1990.
- Bd. 96 ANDRÉ WIESE: *Zum Bild des Königs auf ägyptischen Siegelamuletten*. XVI–216 Seiten, 32 Tafeln. 1990.
- Bd. 97 WOLFGANG ZWICKEL: *Räucher kult und Räuchergeräte*. Exegetische und archäologische Studien zum Räucheropfer im Alten Testament. XII–360 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. 1990.
- Bd. 98 AARON SCHAT: *Mose und Israel im Konflikt*. Eine redaktionsgeschichtliche Studie zu den Wüstenerzählungen. VI–290 Seiten. 1990.
- Bd. 99 THOMAS RÖMER: *Israels Väter*. Untersuchungen zur Väterthematik im Deuteronomium und in der deuteronomistischen Tradition. XVI–648 Seiten. 1990.
- Bd. 100 OTHMAR KEEL / MENAKHEM SHUVAL / CHRISTOPH UEHLINGER: *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina / Israel* Band III. Die Frühe Eisenzeit. Ein Workshop. XIV–462 Seiten mit zahlreichen Abbildungen, 22 Tafeln. 1990.
- Bd. 101 CHRISTOPH UEHLINGER: *Weltreich und «eine Rede»*. Eine neue Deutung der sogenannten Turmbauerzählung (Gen 11,1–9). XVI–640 Seiten. 1990.
- Bd. 103 ADRIAN SCHENKER: *Text und Sinn im Alten Testament*. Textgeschichtliche und bibeltheologische Studien. VIII–312 Seiten. 1991.
- Bd. 104 DANIEL BODI: *The Book of Ezekiel and the Poem of Erra*. IV–332 pages. 1991.
- Bd. 105 YUICHI OSUMI: *Die Kompositionsgeschichte des Bundesbuches Exodus 20,22b–23,33*. XII–284 Seiten. 1991.
- Bd. 106 RUDOLF WERNER: *Kleine Einführung ins Hieroglyphen-Luwische*. XII–112 Seiten. 1991.
- Bd. 107 THOMAS STAUBLI: *Das Image der Nomaden im Alten Israel und in der Ikonographie seiner sesshaften Nachbarn*. XII–408 Seiten mit 145 Abbildungen und 3 Falttafeln. 1991.
- Bd. 108 MOSHÉ ANBAR: *Les tribus amurrites de Mari*. VIII–256 pages. 1991.

- Bd. 109 GÉRARD J. NORTON / STEPHEN PISANO (eds.): *Tradition of the Text*. Studies offered to Dominique Barthélemy in Celebration of his 70th Birthday. XII–318 pages, 18 plates. 1991.
- Bd. 110 HILDI KEEL-LEU: *Vorderasiatische Stempelsiegel*. Die Sammlung des Biblischen Instituts der Universität Freiburg Schweiz. IV–176 Seiten, 24 Tafeln. 1991.
- Bd. 111 NORBERT LOHFINK: *Die Väter Israels im Deuteronomium*. Mit einer Stellungnahme von Thomas Römer. X–146 Seiten. 1991.
- Bd. 113 CHARLES MAYSTRE: *Les grands prêtres de Ptah de Memphis*. XIV–474 pages, 2 planches. 1992.
- Bd. 114 THOMAS SCHNEIDER: *Asiatische Personennamen in ägyptischen Quellen des Neuen Reiches*. XIV–492 Seiten. 1992.
- Bd. 115 ECKHARD VON NORDHEIM: *Die Selbstbehauptung Israels in der Welt des Alten Orients*. Religionsgeschichtlicher Vergleich anhand von Gen 15/22/28, dem Aufenthalt Israels in Ägypten, 2 Sam 7, 1 Kön 19 und Psalm 104. VI–230 Seiten. 1992.
- Bd. 116 DONALD M. MATTHEWS: *The Kassite Glyptic of Nippur*. 208 pages, 210 figures. 1992.
- Bd. 117 FIONA V. RICHARDS: *Scarab Seals from a Middle to Late Bronze Age Tomb at Pella in Jordan*. XII–150 pages, 14 plates. 1992.
- Bd. 118 YOHANAN GOLDMAN: *Prophétie et royauté au retour de l'exil*. Les origines littéraires de la forme massorétique du livre de Jérémie. XIV–270 pages. 1992.
- Bd. 119 THOMAS M. KRAPF: *Die Priesterschrift und die vorexilische Zeit*. Yehezkel Kaufmanns vernachlässigter Beitrag zur Geschichte der biblischen Religion. XX–364 Seiten. 1992.
- Bd. 120 MIRIAM LICHTHEIM: *Maat in Egyptian Autobiographies and Related Studies*. 227 pages, 9 plates. 1992.
- Bd. 121 ULRICH HÜBNER: *Spiele und Spielzeug im antiken Palästina*. XIV–240 Seiten mit 58 Abbildungen. 1992.
- Bd. 122 OTHMAR KEEL: *Das Recht der Bilder, gesehen zu werden*. Drei Fallstudien zur Methode der Interpretation altorientalischer Bilder. XIV–318 Seiten mit 286 Abbildungen. 1992.
- Bd. 123 WOLFGANG ZWICKEL (Hrsg.): *Biblische Welten*. Festschrift für Martin Metzger zu seinem 65. Geburtstag. X–258 Seiten, 8 Tafeln. 1993.
- Bd. 125 BENJAMIN SASS / CHRISTOPH UEHLINGER (eds.): *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals*. Proceedings of a symposium held in Fribourg on April 17–20, 1991. XXIV–344 pages with 532 illustrations. 1993.
- Bd. 126 RÜDIGER BARTELMUS / THOMAS KRÜGER / HELMUT UTZSCHNEIDER (Hrsg.): *Konsequente Traditionsgeschichte*. Festschrift für Klaus Baltzer zum 65. Geburtstag. VIII–412 Seiten. 1993.
- Bd. 127 ASKOLD I. IVANTCHIK: *Les Cimmériens au Proche-Orient*. II–334 pages. 1993.
- Bd. 128 JENS VOSS: *Die Menora*. Gestalt und Funktion des Leuchters im Tempel zu Jerusalem. 124 Seiten mit 49 Abbildungen. 1993.
- Bd. 129 BERND JANOWSKI / KLAUS KOCH / GERNOT WILHELM (Hrsg.): *Religionsgeschichtliche Beziehungen zwischen Kleinasien, Nordsyrien und dem Alten Testament*. Internationales Symposium Hamburg 17.–21. März 1990. X–562 Seiten. 1993.

- Bd. 130 NILI SHUPAK: *Where can Wisdom be found? The Sage's Language in the Bible and in Ancient Egyptian Literature*. XXXII–516 pages. 1993.
- Bd. 131 WALTER BURKERT / FRITZ STOLZ (Hrsg.): *Hymnen der Alten Welt im Kulturvergleich*. 134 Seiten. 1994.
- Bd. 132 HANS-PETER MATHYS: *Dichter und Beter*. Theologen aus spätalttestamentlicher Zeit. X–386 Seiten. 1994.
- Bd. 133 REINHARD G. LEHMANN: *Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit*. XVI–456 Seiten, 13 Tafeln. 1994.
- Bd. 135 OTHMAR KEEL: *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel*. Band IV. Mit Registern zu den Bänden I–IV. XII–340 Seiten mit Abbildungen, 24 Tafeln. 1994.
- Bd. 136 HERMANN-JOSEF STIPP: *Das masoretische und alexandrinische Sondergut des Jeremiabuches*. Textgeschichtlicher Rang, Eigenarten, Triebkräfte. VIII–196 Seiten. 1994.
- Bd. 137 PETER ESCHWEILER: *Bildzauber im alten Ägypten*. Die Verwendung von Bildern und Gegenständen in magischen Handlungen nach den Texten des Mittleren und Neuen Reiches. X–384 Seiten, 26 Tafeln. 1994.
- Bd. 138 CHRISTIAN HERRMANN: *Ägyptische Amulette aus Palästina/Israel*. Mit einem Ausblick auf ihre Rezeption durch das Alte Testament. XXIV–840 Seiten, 70 Bildtafeln. 1994.
- Bd. 140 IZAK CORNELIUS: *The Iconography of the Canaanite Gods Reshef and Ba'al*. Late Bronze and Iron Age I Periods (c 1500–1000 BCE). XIV–306 pages with illustrations, 56 plates, 20 figures. 1994.
- Bd. 141 JOACHIM FRIEDRICH QUACK: *Die Lehren des Ani*. Ein neuägyptischer Weisheitstext in seinem kulturellen Umfeld. X–348 Seiten, 4 Bildtafeln. 1994.
- Bd. 142 ORLY GOLDWASSER: *From Icon to Metaphor*. Studies in the Semiotics of the Hieroglyphs. X–194 pages. 1995.
- Bd. 143 KLAUS BIEBERSTEIN: *Josua-Jordan-Jericho*. Archäologie, Geschichte und Theologie der Landnahmeerzählungen Josua 1–6. XII–492 Seiten + Textheft. 1995.
- Bd. 144 CHRISTL MAIER: *Die «fremde Frau» in Proverbien 1–9*. Eine exegetische und sozialgeschichtliche Studie. XII–304 Seiten. 1995.
- Bd. 145 HANS ULRICH STEYMANS: *Deuteronomium 28 und die adê zur Thronfolgeregelung Asarhaddons*. Segen und Fluch im Alten Orient und in Israel. XII–436 Seiten. 1995.
- Bd. 146 FRIEDRICH ABITZ: *Pharao als Gott in den Unterweltbüchern des Neuen Reiches*. VIII–228 Seiten. 1995.
- Bd. 147 GILLES ROULIN: *Le Livre de la Nuit. Une composition égyptienne de l'au-delà*. I^{re} partie: traduction et commentaire. XX–420 pages. II^e partie: copie synoptique. X–172 pages, 22 planches. 1996.
- Bd. 148 MANUEL BACHMANN: *Die strukturalistische Artefakt- und Kunstanalyse*. Exposition der Grundlagen anhand der vorderorientalischen, ägyptischen und griechischen Kunst. 88 Seiten mit 40 Abbildungen. 1996.
- Bd. 150 ELISABETH STAEHELIN / BERTRAND JAEGER (Hrsg.): *Ägypten-Bilder*. Akten des «Symposiums zur Ägypten-Rezeption», Augst bei Basel, vom 9.–11. September 1993. 396 Seiten mit 36 Abbildungen, 91 Tafeln. 1997.

- Bd. 151 DAVID A. WARBURTON: *State and Economy in Ancient Egypt*. Fiscal Vocabulary of the New Kingdom. 392 pages. 1996.
- Bd. 152 FRANÇOIS ROSSIER: *L'intercession entre les hommes dans la Bible hébraïque*. L'intercession entre les hommes aux origines de l'intercession auprès de Dieu. XIV–394 pages. 1996.
- Bd. 153 REINHARD GREGOR KRATZ / THOMAS KRÜGER (Hrsg.): *Rezeption und Auslegung im Alten Testament und in seinem Umfeld*. Ein Symposium aus Anlass des 60. Geburtstags von Odil Hannes Steck. 148 Seiten. 1997.
- Bd. 154 ERICH BOSSHARD-NEPUSTIL: *Rezeptionen von Jesaja 1–39 im Zwölfprophetenbuch*. Untersuchungen zur literarischen Verbindung von Prophetenbüchern in babylonischer und persischer Zeit. XIV–534 Seiten. 1997.
- Bd. 155 MIRIAM LICHTHEIM: *Moral Values in Ancient Egypt*. XII–124 pages. 1997.
- Bd. 156 ANDREAS WAGNER (Hrsg.): *Studien zur hebräischen Grammatik*. VIII–212 Seiten. 1997.
- Bd. 157 OLIVIER ARTUS: *Etudes sur le livre des Nombres*. Récit, Histoire et Loi en Nb 13,1–20,13. X–310 pages. 1997.
- Bd. 158 DIETER BÖHLER: *Die heilige Stadt in Esdras α und Esra-Nebemia*. Zwei Konzeptionen der Wiederherstellung Israels. XIV–450 Seiten. 1997.
- Bd. 159 WOLFGANG OSWALD: *Israel am Gottesberg*. Eine Untersuchung zur Literaturgeschichte der vorderen Sinaiperikope Ex 19–24 und deren historischem Hintergrund. X–300 Seiten. 1998.
- Bd. 160/1 JOSEF BAUER / ROBERT K. ENGLUND / MANFRED KREBERNIK: *Mesopotamien: Späturuk-Zeit und Frühdynastische Zeit*. Annäherungen 1. Herausgegeben von Pascal Attinger und Markus Wäfler. 640 Seiten, 2 Karten. 1998.
- Bd. 160/3 WALTHER SALLABERGER / AAGE WESTENHOLZ: *Mesopotamien: Akkade-Zeit und Ur III-Zeit*. Annäherungen 3. Herausgegeben von Pascal Attinger und Markus Wäfler. 424 Seiten, 1 Karte. 1999.
- Bd. 161 MONIKA BERNETT / OTHMAR KEEL: *Mond, Stier und Kult am Stadttor*. Die Stele von Betsaida (et-Tell). X–124 Seiten, 68 Tafeln. 1998.
- Bd. 162 ANGELIKA BERLEJUNG: *Die Theologie der Bilder*. Herstellung und Einweihung von Kultbildern in Mesopotamien und die alttestamentliche Bilderpolemik. 1998. XII–562 Seiten mit 10 Abbildungen. 1998.
- Bd. 163 SOPHIA K. BIETENHARD: *Des Königs General*. Die Heerführertraditionen in der vorstaatlichen und frühen staatlichen Zeit und die Joabgestalt in 2 Sam 2–20; 1 Kön 1–2. XIV–374 Seiten. 1998.
- Bd. 164 JOACHIM BRAUN: *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas*. Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen. XII–402 Seiten mit 288 Abbildungen. 1999.
- Bd. 165 SOPHIE LAFONT: *Femmes, Droit et Justice dans l'Antiquité orientale*. Contribution à l'étude du droit pénal au Proche-Orient ancien. XVI–576 pages. 1999.
- Bd. 166 ESTHER FLÜCKIGER-HAWKER: *Urnamma of Ur in Sumerian Literary Tradition*. XVIII–398 pages, 26 plates. 1999.

- Bd. 167 JUTTA BOLLWEG: *Vorderasiatische Wagentypen*. Im Spiegel der Terracottaplastik bis zur Altbabylonischen Zeit. X–218 Seiten mit 203 Abbildungen, 1 Karte. 1999.
- Bd. 168 MARTIN ROSE: *Rien de nouveau*. Nouvelles approches du livre de Qohéleth. Avec une bibliographie (1988–1998) élaborée par Béatrice Perregaux Allisson. II–646 pages. 1999.
- Bd. 169 MARTIN KLINGBEIL: *Yahweh Fighting from Heaven*. God as Warrior and as God of Heaven in the Hebrew Psalter and Ancient Near Eastern Iconography. XII–374 pages with 93 figures. 1999.
- Bd. 170 BERND ULRICH SCHIPPER: *Israel und Ägypten in der Königszeit*. Die kulturellen Kontakte von Salomo bis zum Fall Jerusalems. XII–372 Seiten mit 18 Abbildungen. 1999.
- Bd. 171 JEAN-DANIEL MACCHI: *Israël et ses tribus selon Genèse 49*. XIV–394 pages. 1999.
- Bd. 172 ADRIAN SCHENKER: *Recht und Kult im alten Testament*. Achtzehn Studien. X–222 Seiten. 2000.
- Bd. 173 GABRIELE THEUER: *Der Mondgott in den Religionen Syrien-Palästinas*. Unter besonderer Berücksichtigung von KTU 1.24. X–670 Seiten mit 37 Abbildungen. 2000.
- Bd. 174 CATHIE SPIESER: *Les noms du Pharaon comme êtres autonomes au Nouvel Empire*. XII–304 et 108 pages d'illustrations. 2000.
- Bd. 175 CHRISTOPH UEHLINGER (ed.): *Images as media – Sources for the cultural history of the Near East and Eastern Mediterranean (1st mill. BCE)*. Proceedings of an international symposium held in Fribourg on November 25–29, 1997. XXXII–422 pages with 178 figures, 60 plates. 2000.
- Bd. 176 ALBERT DE PURY/THOMAS RÖMER (Hrsg.): *Die sogenannte Thronfolgeschichte Davids*. Neue Einsichten und Anfragen. VI–202 Seiten. 2000.

Informations supplémentaires sur la collection OBO: <http://www.unifr.ch/bif/obo/obo.html>

ORBIS BIBLICUS ET ORIENTALIS, SERIES ARCHAEOLOGICA

- Bd. 1 JACQUES BRIEND / JEAN-BAPTISTE HUMBERT (Ed.): *Tell Keisan (1971–1976), une cité phénicienne en Galilée*. XXXVIII–394 pages, 142 planches. 1980.
- Bd. 2 BERTRAND JAEGER: *Essai de classification et datation des scarabées Menkhéperw*. II–460 pages avec 1007 illustrations, 28 planches avec 443 figures. 1982.
- Bd. 3 RAPHAEL GIVEON: *Egyptian Scarabs from Western Asia from the Collections of the British Museum*. 204 pages (457 figures). 1985.
- Bd. 4 SEYYARE EICHLER / MARKUS WÄFLER: *Tall al-Ḥamīdiyya 1*. Vorbericht 1984. 360 Seiten, 104 Tafeln, 4 Seiten Illustrationen, 4 Faltpfähne, 1 vierfarbige Tafel. 1985.
- Bd. 5 CLAUDIA MÜLLER-WINKLER: *Die ägyptischen Objekt-Amulette*. Mit Publikation der Sammlung des Biblischen Instituts der Universität Freiburg Schweiz, ehemals Sammlung Fouad S. Matouk. 590 Seiten, 40 Tafeln. 1987.
- Bd. 6 SEYYARE EICHLER / MARKUS WÄFLER / DAVID Warburton: *Tall al-Ḥamīdiyya 2*. Symposium Recent Excavations in the Upper Khabur Region. 492 Seiten, 20 Seiten Illustrationen, 2 Faltpfähne, 1 vierfarbige Tafel. 1990.
- Bd. 7 HERMANN A. SCHLÖGL / ANDREAS BRODBECK: *Ägyptische Totenfiguren aus öffentlichen und privaten Sammlungen der Schweiz*. 356 Seiten mit 1041 Photos. 1990.
- Bd. 8 DONALD M. MATTHEWS: *Principles of composition in Near Eastern glyptic of the later second millennium B.C.* X–166 pages, 39 pages with drawings, 14 plates. 1990.
- Bd. 9 CLAUDE DOUMET: *Sceaux et cylindres orientaux: la collection Chiba*. Préface de Pierre Amiet. VIII–214 pages, 24 pages d'illustrations. 1992.
- Bd. 10 OTHMAR KEEL: *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel*. Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Einleitung. X–374 Seiten (603 Abbildungen). 1995.
- Bd. 11 BEATRICE TEISSIER: *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age*. XII–226 pages with numerous illustrations, 6 plates. 1996.
- Bd. 12 ANDRÉ B. WIESE: *Die Anfänge der ägyptischen Stempelsiegel-Amulette*. Eine typologische und religionsgeschichtliche Untersuchung zu den «Knopfsiegeln» und verwandten Objekten der 6. bis frühen 12. Dynastie. XXII–366 Seiten mit 1426 Abbildungen. 1996.
- Bd. 13 OTHMAR KEEL: *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel*. Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Katalog Band I. Von Tell Abu Farağ bis 'Atlit. VIII–808 Seiten mit 375 Phototafeln. 1997.
- Bd. 14 PIERRE AMIET / JACQUES BRIEND / LILIANE COURTOIS / JEAN-BERNARD DUMORTIER: *Tell el Far'ab*. Histoire, glyptique et céramologique. IV–96 pages. 1996.

- Bd. 15 DONALD M. MATTHEWS: *The Early Glyptic of Tell Brak*. Cylinder Seals of Third Millennium Syria. XIV–320 pages, 60 plates. 1997.
- Bd. 16 SHUA AMORAI-STARK: *Wolfe Family Collection of Near Eastern Prehistoric Stamp Seals*. 216 pages. 1998.
- Bd. 17 OLEG BERLEV / SVETLANA HODJASH: *Catalogue of the Monuments of Ancient Egypt*. From the Museums of the Russian Federation, Ukraine, Bielorussia, Caucasus, Middle Asia and the Baltic States. XIV–334 pages, 208 plates. 1998.
- Bd. 18 ASTRID NUNN: *Der figürliche Motivschatz Phöniziens, Syriens und Transjordaniens vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr.* XII–280 Seiten mit 35 Abbildungen, 78 Taffeln, 1 Faltkarte. 2000.

Summary

Ancient images as much as texts attest to the worldviews and symbol systems of past societies. On the occasion of its 20th anniversary, the Swiss Society for Ancient Near Eastern Studies invited an international group of distinguished scholars to explore new approaches to the pictorial heritage of ancient civilizations. In an age concerned as never before by the global impact of visual media, archaeologists and art historians were asked to address ancient images as media and primary sources for the history of human civilization.

The symposium concentrated on the 1st millennium BCE, when ideas and objects originating in distant cultures entered a period of unprecedented interaction with the advent of early empires and large interregional trade networks. It highlighted ancient states and people in contact, exchanging and adapting concepts and beliefs alongside with their merchandise and skills.

The fifteen papers published here cover a large area from Thebes to Persepolis, paying particular attention to the zones of contact in the Levant. They establish dialogues between the autochthonous and the imported, the monumental and the minute: palace reliefs and statuary, metalwork and ivory carving, vase painting, seals and coinage. They do not consider images primarily as art but as media designed to convey messages, political or cultural, social or religious. Images are thus taken seriously, being addressed as documents involving human intellect and knowledge, tradition and creativity, economy and practical use, consumers' taste and craftsmen's competence.